
MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 07195 553 8

(66)

LES MUSICIENS CÉLÈBRES

CHOPIN

LES MUSICIENS CÉLÈBRES

COLLECTION D'ENSEIGNEMENT ET DE VULGARISATION

Placée sous le Haut Patronage

DE

L'ADMINISTRATION DES BEAUX-ARTS

Parus :

Gounod, par P.-L. Hillemacher.

Liszt, par M.-D. Calvocoressi.

Rossini, par Lionel Dauriac.

Gluck, par Jean d'Udine.

Hérold, par Arthur Pougin.

Mozart, par Camille Bellaigue.

Schumann, par Camille Mauclair.

Weber, par Georges Servières.

En préparation :

Wagner. — **Auber**. — **Beethoven**. — **Schubert**, etc.

Par MM. Louis de Fourcaud; Charles Malherbe; Vincent d'Indy; Bourgault-Ducoudray; etc.

LES MUSICIENS CÉLÈBRES

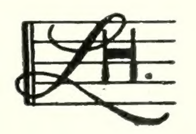
CHOPIN

PAR

ÉLIE POIRÉE
Conservateur-adjoint à la Bibliothèque Sainte-Geneviève.

BIOGRAPHIE CRITIQUE

ILLUSTRÉE DE DOUZE REPRODUCTIONS HORS TEXTE



PARIS
LIBRAIRIE RENOUARD
HENRI LAURENS, ÉDITEUR
6, RUE DE TOURNON (VIe)

FRÉDÉRIC CHOPIN

INTRODUCTION

Il n'est personne qui ne connaisse son nom, qui n'ait entendu quelqu'une de ses œuvres. Sa musique figure sur tous les pianos : n'y eût-il ni Mozart, ni Beethoven, ni Schumann, on trouverait certainement un de ses nocturnes ou une de ses valses.

Cette extraordinaire popularité, que pourrait justifier, sans l'expliquer complètement, la valeur de l'artiste que fut Chopin et de son œuvre, provient de ce que Chopin, comme pianiste, réalisa un type jusqu'ici unique et que, compositeur, il créa une forme typique très reconnaissable et très frappante. Il y a une mélodie à la Chopin comme il y a des figures à la Raphaël, à la Rubens, à la Rembrandt. Mais cette phrase mélodique qui incarne, pour le public, le génie d'un artiste dont la réputation de son vivant alla peut-être plus au virtuose qu'au compositeur, cette phrase n'est pas seulement un document intéressant pour l'histoire de l'évolution musicale, elle fait partie d'une œuvre encore très vivante, elle inaugure une écriture, une technique qui représentent les tendances

et les procédés de l'art moderne. On aime ou on n'aime pas la musique de Chopin, mais on ne peut rester indifférent devant une telle éclosion d'art, si peu préparée par le passé, apparaissant tout d'un coup et spontanément.

Chopin, en effet, est surtout un musicien instinctif. il appartient à cette classe d'artistes merveilleusement doués qui n'ont presque rien à apprendre, ayant l'innéité des choses d'art, qui écrivent d'une façon tout impulsive. Spontanéité, homogénéité, originalité, tous ces caractères qu'on trouve dans leurs œuvres, se rencontrent au plus haut degré dans celles de Chopin, et s'y révèlent dès le début. On sait avec quel enthousiasme Schumann[1] salua les premières compositions du jeune pianiste, entre autres sa première œuvre éditée, *Variations* pour piano et orchestre sur le *Thème de Don Juan* « La ci darem la mano ». On a cité maintes fois le cri d'admiration : « Chapeau bas, Messieurs, un génie ! » poussé par un des *compagnons de David*, un de ces Davidsbündler que le maître se plaisait à faire intervenir dans ses articles de critique. Or, l'auteur de ce morceau — un artiste polonais dont le nom était tout à fait inconnu de Schumann — avait quelque vingt ans, lorsqu'il publiait ses variations : il en avait dix-huit à peine lorsqu'il les écrivait. Et là, rien qui sentît les leçons de l'école, les exercices sévères d'un contrepoint à quatre parties : une connaissance profonde de l'harmonie.

[1] *Allgemeine Zeitung*, 1831.

un tour mélodique nouveau, une compréhension prodigieuse des ressources et des sonorités du piano y dénotaient un maître, une personnalité déjà complètement formée.

Cette personnalité ne se modifiera pas sensiblement par la suite : à peu de chose près, Chopin restera ce qu'il était au temps de sa jeunesse. Le mouvement romantique auquel il se trouve mêlé à Paris ne le touche que médiocrement et effleure seulement son œuvre. Dans les querelles qui passionnent les littérateurs et les musiciens il ne prend pas parti. Non plus que l'art facile de Rossini et de ses nombreux imitateurs, le romantisme sincère de Berlioz, l'éclectisme savant et faux de Meyerbeer n'ont de prise sur sa musique. C'est lui seul qu'elle traduit en une forme spéciale, c'est « son âme remplie du *zal*[1] qu'elle raconte », il le dit volontiers, protestant contre les titres dont ses morceaux sont affublés à la mode du jour par des éditeurs peu scrupuleux, démentant les interprétations des salons littéraires, les soi-disant histoires que ces morceaux représentent.

L'idée, chez lui, est plus proche de la sensation que de la pensée. Son concept musical est le reflet d'une sensibilité extrême, qu'un état maladif rendra plus profonde, plus pénétrante, que la souffrance aiguisera

[1] *Zal*, mot polonais, presque intraduisible, correspondant à un état d'âme plein de mélancolie, qui mêle le plaisir et la souffrance et trouve dans la douleur une sorte de volupté. C'est le thème qui domine dans la poésie des peuples du Nord, ce fut aussi celui des romantiques qui, après l'avoir emprunté aux nations voisines, en firent un système d'art, ce qui lui ôta toute sa spontanéité, sa profondeur et une partie de son charme.

encore, avec des exaltations et des prostrations subites, des enthousiasmes suivis de désespoirs. Hors de là, il n'est plus qu'un écho affaibli de lui-même ou d'autrui, et Liszt a pu dire justement de telles de ses compositions qu'il se trouve plus de volonté que d'inspiration dans ces pages où l'originalité disparaît devant l'imitation, une imitation souvent maladroite, avec des éléments impropres ou peu adaptés. Sa nature fine, exquise, si elle ne l'entraîne pas du côté de l'art énergique, constructif, le préserve des idées vulgaires, des formes grandiloquentes ou emphatiques, mais elle le fait tomber fréquemment dans un féminisme, une préciosité qui pourra s'atténuer, mais dont il n'aura pas le courage de s'affranchir entièrement.

Chez lui les impressions de la nature ne dépassèrent ni les premières années de jeunesse, ni les frontières du pays natal; c'est à ces souvenirs qu'il se reporte plus tard, lorsqu'il continue d'écrire des polonaises ou des mazurkas. Les campagnes du Berry, les paysages des Baléares ne semblent avoir éveillé en lui aucune sensation d'art. Mais alors que les spectacles de la nature offraient à son contemporain Schumann une source inépuisable d'inspirations, Chopin allait chercher une excitation factice dans les soirées mondaines, dans les salons parisiens. L'amour garda pour lui les gentillesses et les préciosités de la vingtième année. Si Schumann venait chez sa fiancée en petit bourgeois simplet, Chopin se rendait chez ses belles amies, ganté de blanc, élégamment cravaté, le stick en main, comme un parfait gen-



MAISON NATALE DE CHOPIN A ZELAZOWA-WOLA

tleman. Et quand un jour il rencontrera la passion vraie qui eût pu féconder son génie et l'épanouir en une virile maturité, il n'aura que les tristesses, l'amertume de l'amour qui n'est pas partagé. Les seuls rayons qui illuminèrent çà et là cette existence furent les flammes des candélabres et des lustres: pensait-il, en ce milieu brillant et superficiel, trouver l'oubli de ses propres souffrances, souffrances morales, souffrances physiques d'un mal que rien ne pouvait guérir? De là vient que l'on perçoit dans son œuvre le singulier mélange qu'offrit sa vie : une collection de sensations recueillies au fur et à mesure, profondes et frivoles, inconsistantes, capricieuses, rarement énergiques, gardant l'exquise fraîcheur de la jeunesse, quoique devenant de plus en plus maladives.

Schumann, à diverses reprises, exprima le regret de voir son ami se confiner exclusivement dans la musique de piano, ne pas aborder des œuvres plus hautes. On lui demanda bien des fois d'écrire pour le théâtre. « Chopin, lui dit un jour le comte de Perthuis, avec vos idées admirables, pourquoi ne faites-vous pas un opéra? » et il répondait modestement : « Ah! Monsieur le comte, laissez-moi ne faire que de la musique de piano: pour faire des opéras, je ne suis pas assez savant! » Le théâtre ne pouvait le tenter, il exige chez le musicien un sens pictural et plastique qui faisait totalement défaut au compositeur. La musique de la voix humaine, les grandes sonorités de l'orchestre ne l'attirèrent pas davantage : le piano lui suffisait, avec son virtuosisme

dont il possédait instinctivement le génie. Il le prit pour unique interprète de toute son œuvre. Pour qu'une évolution se produisît, il lui eût fallu avoir à chercher des formes nouvelles, oublier, comme Liszt, qu'il était virtuose. Il lui eût fallu la vie plus longue et plus belle, et surtout le calme, la force de la santé qui permet de grandes entreprises. Mais le pauvre artiste qui, dès l'âge de trente ans, se mourait de la phtisie et dont l'existence ne fut prolongée pendant dix ans qu'à force de soins, qui composait au jour le jour, n'a-t-il pas donné tout ce qu'il pouvait donner? N'a-t-il pas enrichi l'art beaucoup mieux que des musiciens dont le bagage est bien plus considérable, et contribué largement à ses progrès, à son évolution ?

Dans son ensemble l'œuvre du compositeur semble devoir être regardée comme une œuvre de transition. Ses types mélodiques ont l'eurythmie de l'ancienne école, ils conservent le balancement régulier et continu, les courbes et les sinuosités gracieuses de la danse, — dont les classiques se sont inspirés si abondamment dans la symphonie ; mais ils offrent aussi des éléments nouveaux et féconds, ils sont exprimés en une belle langue, riche, variée, infiniment et délicatement nuancée. L'œuvre de Chopin marque donc une étape dans l'histoire de la musique pure qui, après lui, cherchera une expression de plus en plus précise, ira de plus en plus vers le théâtre par des routes diverses, par la suite d'orchestre, le poème symphonique, la musique à programme, et qui, de même que la poésie, évoluera à son

tour vers l'épopée, vers le symbolisme dont Wagner réalisera le type avec une magnificence incomparable.

I

A la fin de l'année 1831, Chopin, alors âgé de vingt et un ans, arrivait à Paris. Son intention était de rester fort peu de temps et de gagner l'Angleterre, où il espérait se faire une brillante situation comme professeur et comme virtuose.

Les premiers mois de séjour ne furent guère plaisants. Il s'était installé, 27, boulevard Poissonnière, dans un petit logement situé au quatrième étage et composé de deux modestes pièces. De sa chambre il suivait avec une curiosité amusée la longue rangée des boulevards, le va-et-vient perpétuel de la foule ; mais bientôt tout ce populaire avec ses camelots, ses crieurs de journaux et de brochures, d'allure faubourienne et de gestes gouailleurs, qui semblaient les maîtres de la rue, lui parut répugnant. Ce spectacle contrastait si fort avec l'aspect de Varsovie, ou de Vienne quittée il y avait quelques mois. A cette époque, d'ailleurs, la badauderie parisienne était plus agitée, plus turbulente que de coutume. Les événements politiques avaient échauffé les esprits : on manifestait volontiers et les manifestations dégénéraient parfois en émeutes. Lorsque la nouvelle de l'insurrection de Pologne était parvenue à Paris, les Parisiens, chaleureusement, avaient pris fait et cause pour

les opprimés contre les oppresseurs, et quand une troupe de jeunes gens, de ceux qu'on appelait la Jeune France, alla saluer de ses acclamations un des héros de l'insurrection alors complètement anéantie, le général Ramorino, Chopin avait de sa fenêtre assisté à une partie de la scène, enthousiasmé de la généreuse attitude des Parisiens, alors qu'à Vienne on était tout à fait russophile : mais le jeune étranger, avec sa répulsion instinctive pour la foule, ne tarda pas à prendre en dégoût ces démonstrations violentes, ces mouvements désordonnés et tapageurs, et dans la « ville du monde » il se sentit plus isolé que jamais.

L'artiste, chez lui, était plus déçu encore. Deux lettres de recommandation, données à Vienne, lui avaient permis d'être présenté à quelques-uns des musiciens en renom de la capitale : quelques minutes d'entretien, échange de politesses ou de banalités. Le monde artiste semblait ignorer ses brillants succès en Autriche et en Allemagne. Les préparatifs du concert qu'il se proposait de donner avant de partir pour Londres traînaient en longueurs interminables, irritantes ; la date, primitivement fixée au mois de décembre précédent, avait été remise en janvier, et voici que de nouveaux empêchements l'obligeaient d'ajourner encore, malgré l'aide complaisante de Paër, de Kalkbrenner et de Norblin. Bien des illusions s'en allaient ainsi chaque jour. Découragé, Frédéric Chopin regardait mélancoliquement les boulevards : sa pensée — au pauvre *Fryczek*, comme on l'appelait chez lui, — se reportait

là-bas, au pays natal, aux années de sa toute jeunesse.

Là-bas, c'était le foyer de famille abandonné voici plus d'un an, c'était la maison de Varsovie — l'ancien palais des primats, — où son père, Nicolas Chopin, professait, avant les troubles de 1831, le français au Lycée et à l'École militaire préparatoire, et joignait à ses fonctions officielles la direction d'un pensionnat fréquenté par les jeunes gens des familles nobles polonaises : c'était le grand salon où, le soir, avec les amis de son père, les pensionnaires devenus des amis personnels de Frédéric, les membres de la famille se rassemblaient : son père, d'aspect sévère, au visage entièrement rasé : un peu plus loin, assise à sa place habituelle sa mère, Justine Krzyzanowska, femme d'une sensibilité délicate et exquise, « la meilleure des mères », écrivait-il, — la seule passion de sa vie, dira plus tard George Sand : — et à côté d'elle, ses deux sœurs aînées, Louise et Isabelle, qui devaient épouser plus tard la première Jedrzejewicz, la seconde Antoine Barcinski, tous deux professeurs. Hélas ! depuis plusieurs années une place dans ce salon restait vide, celle de la petite sœur chérie entre toutes, Émilie, plus jeune que lui de trois ans, si frêle, si mignonne, sa compagne de jeux, sa collaboratrice dans les charades et les comédies que tous deux signaient Émile et Frédéric Pichon et qu'ils jouaient, avec un brio étourdissant, en acteurs consommés, à l'occasion de quelque anniversaire, Émilie, morte à quatorze ans de la maladie terrible dont il a, lui aussi, le germe et qui transformera bientôt son existence en une longue agonie.

C'étaient aussi des évocations soudaines de paysages contemplés bien souvent : d'immenses plaines coupées de quelque large rivière, bordées à l'horizon de sombres forêts : c'était, au milieu d'une campagne verdoyante, à une vingtaine de verstes de Varsovie, Zelazowa-Wola, la propriété de la comtesse Skarbek, où son père, Nicolas Chopin[1], lorrain d'origine, avait, après bien des tribulations depuis son départ de Nancy, demeuré quelques années pour y faire l'éducation du fils unique de la comtesse, Frédéric, que le compositeur devait avoir pour parrain : c'était la chère maison où Nicolas Chopin avait rencontré, épousé une parente éloignée de Mme Skarbek. Dans cette maison étaient nés ses deux sœurs, et lui-même, le 22 février 1810... C'était encore le petit village mazovien de Szafarnia où il passait ses vacances... Laissant ses camarades, forts et vigoureux, chasser et chevaucher au loin, lui s'en allait, rêvant, au hasard des sentiers, recueillant, ineffaçables, des sensations poétiques et musicales, s'arrêtant à la porte des auberges où un violoneux râclait des thèmes populaires, écoutant le chant des paysans, assistant à leurs danses... Un jour même n'excita-t-il pas l'admiration

[1] D'après un biographe, M. A. Szule, Nicolas aurait été le fils naturel d'un gentilhomme polonais, qui, ayant accompagné Stanislas Leczynski en Lorraine, aurait pris le nom de Chopin. On a supposé également que le père du compositeur descendait d'un certain Szop, valet au service de Stanislas et qui aurait suivi son maître à Nancy. Dans les deux cas cette origine polonaise serait une explication très plausible du long voyage entrepris vers 1790 à travers l'Europe par Nicolas pour retrouver sa véritable patrie, voyage que le fils devait faire quarante ans plus tard en sens inverse, et sans esprit de retour.



PORTRAIT DE CHOPIN

D'après la lithographie de Vigneron (18[illegible]).

de marchands juifs qui s'étaient attablés au cabaret d'un village voisin en leur jouant la marche nuptiale des synagogues, le fameux *majufes*?...

De ces années d'étude au lycée il se rappelait maintes espiègleries, maintes polichinades, — car Chopin avait un talent naturel pour les imitations, ses cahiers étaient marginés de caricatures; — mais les meilleurs souvenirs étaient encore ceux qui se rapportaient à la musique que, déjà, il aimait passionnément. A l'âge de huit ans, il avait débuté, en public, à un concert de bienfaisance: vêtu à l'anglaise avec un grand col blanc dont il était très fier, il avait ravi, électrisé l'assistance par son exécution d'un concerto de Gyrowetz. Des invitations très nombreuses avaient suivi ce succès. A l'envi, les personnalités aristocratiques de Varsovie avaient fêté le petit virtuose; entre autres, la princesse Cztwertynska, les Radziwill, dont l'un d'eux, le prince Antoine, bon musicien, auteur d'un *Faust*, devait devenir un de ses grands protecteurs, et jusqu'au vice-roi, le grand-duc Constantin, en qui les Polonais mettaient tout leur espoir et à qui ils savaient gré de son mariage avec la fille d'un gentilhomme polonais. L'Altesse Impériale, fort peu sensible à la musique, avait néanmoins été frappée du talent prodigieux de l'enfant et elle avait daigné marquer de son auguste pied le rythme de certaine marche que la musique militaire exécuta ensuite, à la parade, sur une place de la ville. Un peu plus tard le jeune Frédéric s'était fait applaudir dans un concerto de Moscheles et dans une merveilleuse improvisation; bientôt

après, il avait eu l'honneur d'essayer devant l'empereur Alexandre un nouvel instrument l'œolomelodicon.

Mais aussitôt ses études terminées, les tournées artistiques avaient commencé pour lui. L'année précédente, en 1826, il avait accompagné aux eaux de Reinerz sa mère et sa sœur Émilie, déjà bien malade — lui-même étant assez souffrant, — et s'était fait entendre au bénéfice de deux pauvres orphelins. Maintenant, et sur les vives instances de son professeur de musique, Elsner, directeur du Conservatoire, qui lui prédisait le plus bel avenir, il s'en irait, seul, tenter fortune. Il débuterait par Berlin. Un ami de son père, le professeur Jarocki y devait assister à un congrès de naturalistes. Frédéric l'accompagna. Dans les quinze jours — en septembre 1828 — qu'il passa à Berlin, il avait rencontré beaucoup de savants, d'artistes, entre autres, Mendelssohn, il avait suivi régulièrement les représentations de l'Opéra, pris dans son album de nombreuses caricatures. Mais, si la musique l'avait beaucoup occupé, personnellement il en fit très peu, — point du tout en public, — et seulement au retour, à Posen, chez le prince Antoine Radziwill qui jouait du violoncelle et dont la fille, la princesse Élise, était excellente pianiste.

Beaucoup plus importante et profitable pour lui fut la tournée de l'année suivante — vingt jours à Vienne en août 1829. Il s'y révéla au grand public comme un pianiste hors ligne. Pour son premier concert — le 11 août — le programme avait annoncé deux morceaux piano et orchestre du jeune compositeur, *Variations* sur

un thème de Don Juan et *Krakoviak*, rondeau de concert. A la répétition, devenue passablement houleuse, le rondeau n'avait pu être répété, Chopin le remplaça par une improvisation qui eut pour effet de « désarmer la mauvaise humeur de messieurs les archets viennois », et à son second concert — le 18 août, — les parties d'orchestre, très mal copiées d'ailleurs, très fautives, ayant été revues et corrigées, le rondeau obtint le plus grand succès. Entre temps le compositeur avait pris contact avec les musiciens résidants à Vienne, Gyrowetz, Kreutzer, Lachner, Czerny, « un brave homme... très satisfait, dit ironiquement Chopin, de sa dernière transcription pour huit pianos et seize mains »; il avait vu plusieurs fois l'éditeur de musique Haslinger qui, malgré la recommandation d'Elsner, gardait, sans les publier, plusieurs manuscrits du jeune artiste, promettant cependant de faire paraître les *Variations* sur le thème de Don Juan. Et le triomphateur était rentré à Varsovie en septembre par Prague, Teplitz et Dresde. A Prague, Klengel[1], le chef d'orchestre de l'Opéra de Dresde, qui s'en allait en Italie, lui avait « infligé, écrit-il, deux heures de musique fuguée »; à Teplitz, beaucoup de musique au château de la princesse Klary.

L'année suivante (1830), à part quelques brèves absences, notamment à Antonin, chez le prince Radziwill, Chopin était resté à Varsovie, caressant bien des projets

[1] Klengel, mort en 1852, était un musicien de valeur, un original qui, dans tous ses voyages, emportait, comme viatique, son recueil de canons et de fugues, auxquels il travailla sans cesse et qui ne parurent qu'après sa mort (1854).

de départ, d'installation à l'étranger, pour se créer une situation impossible à Varsovie. Il avait beaucoup travaillé, beaucoup fréquenté les salons de l'aristocratie, donné trois concerts, deux en mars où il joua son *concerto* en fa mineur, un en octobre pour faire connaître le deuxième *concerto* en mi mineur (le premier écrit et maintes fois retouché), enfin une *fantaisie* piano et orchestre sur des airs polonais. Puis il s'était décidé à partir, à reprendre le chemin de Vienne... Mais que de tristesses dans ce départ effectué le 1er novembre 1830 au milieu de démonstrations amies, très touchantes. « J'ai le pressentiment, écrivait-il, que je dis un adieu éternel à mon pays natal ! » Et de ce pays natal il emportait un peu de terre offerte par des amis dans une coupe d'argent.

A Dresde, grâce à l'entremise du baron de Friesen, maître des cérémonies à la cour, il avait eu l'agréable surprise de jouer au château, sans le soupçonner, devant les majestés saxonnes qui, après l'audition, firent adresser à l'artiste stupéfait des compliments et des lettres de recommandation auprès des cours royales et princières d'Italie. Mais à Vienne, à peine installé — presque luxueusement — avec son ami Titus Woyciechowski, que d'émotions, d'inquiétudes à la nouvelle de l'insurrection de Pologne et des terribles événements de Varsovie... Titus parti pour défendre la patrie, il était resté seul, le cœur navré, tremblant pour les siens. Il avait été sur le point de rejoindre son ami, et de s'engager ; mais, frêle et délicat comme il l'était, que pou-

vait-il? Et ce second séjour à Vienne, qui s'annonçait si brillamment et qui dura jusqu'en juillet 1831, avait été rempli de jours moroses et d'heures sombres. Il avait sans doute trouvé chez le docteur Malfatti une consolante hospitalité : il avait eu de nombreuses soirées, mais il n'avait paru qu'une seule fois en public, au concert de Mme Garcia-Vestris ; les artistes, par jalousie, par courtisanerie politique, ne l'avaient plus accueilli — lui Polonais, — qu'avec une froideur hostile : Haslinger s'en tenait aux variations de Don Juan [1], les autres éditeurs ne rêvaient que valses genre Strauss ou Lanner. Chopin comprit qu'il fallait quitter la ville devenue inhospitalière, mais il hésitait toujours, annonçant dans ses lettres à ses parents, à son ami Matuszewski un départ toujours abandonné. A court d'argent, il avait dû faire appel aux subsides paternels. Renonçant définitivement à l'Italie, il avait demandé son passeport pour l'Angleterre « en passant par Paris », et, le 20 juillet 1831, il s'était mis en route. Ce ne fut qu'à la fin de l'année, après un séjour de plusieurs semaines à Munich, qu'il arriva à Paris.

Tels étaient tous ces souvenirs qui lui revenaient en foule, lui rappelant un passé glorieux, et qui, en le réconfortant pour l'avenir, lui faisaient sentir davantage ce qui lui manquait dans sa solitude présente, en ce Paris où il était si complètement ignoré. Il correspon-

[1] La maison Haslinger ne publia qu'après la mort du compositeur, en 1851, les autres manuscrits par lui déposés plus de vingt ans auparavant.

dait régulièrement avec ses parents et ses amis de Pologne, plus volontiers avec Titus Woyciechowski, le camarade préféré, confident de ses premiers enthousiasmes féminins, de ses premières conquêtes amoureuses, de sa passion pour Constance Gladkowska, la cantatrice de l'Opéra de Varsovie, adorée de loin pendant six mois et qui lui avait inspiré l'adagio d'un de ses concertos. Il n'oubliait pas ses deux maîtres qu'il estimait particulièrement et à qui il garda la plus durable affection, Zywny[1] et Elsner[2] — Zywny, violoniste, qui l'avait eu pour élève jusqu'à douze ans et ne lui avait guère enseigné que les éléments de la musique et un peu le piano qu'en réalité l'enfant apprit tout seul ; Elsner qui lui avait fait faire des études assez complètes d'harmonie et de composition. A ce dernier, tout récemment, il avait rendu compte de ses démarches, de ses visites, notamment de celle à Kalkbrenner, le grand pianiste. Cette visite, dont le jeune homme s'était montré si ému dans ses lettres, a donné lieu à bien des commentaires. Les amis de Chopin, beaucoup plus que Chopin lui-même, et avec eux les biographes enthousiastes, ont prêté à Kalkbrenner une attitude hautaine, désobligeante et plutôt ridicule. D'après un ancien élève de Chopin, artiste très distingué, M. Péru, qui, pour

[1] Adalbert Zywny, né en Bohême en 1756, mort en 1842 à Varsovie, où il donnait depuis longtemps des leçons de musique. Ses compositions restèrent inédites.

[2] Elsner, né à Grotkau (Silésie) en 1769, mort à Varsovie en 1854. Directeur du Conservatoire fondé dans cette dernière ville en 1821. Auteur de nombreuses compositions (19 opéras, ballets, concertos, symphonies et musique d'église). Musicien estimable et médiocre.

maintes parties de cette étude a bien voulu mettre à notre disposition sa parfaite obligeance, son savoir et ses souvenirs personnels, l'accueil de Kalkbrenner[1] aurait été, au contraire, extrêmement cordial. Ce qui est certain, c'est que Kalkbrenner proposa à son jeune confrère de prendre des leçons — telle était d'ailleurs l'intention de Chopin, — et de travailler sous sa direction. A en croire la correspondance, il fut question de trois ans d'études « pour devenir un grand artiste », mots ajoutés par Chopin avec quelque ironie dans un accès d'humeur. Il n'est pas douteux que le célèbre pianiste comprenait quelle gloire ce lui serait de former un tel élève qui « sans méthode encore mais avec le toucher de Field[2] et le style de Cramer[3] », pouvait lui succéder plus tard, continuer son enseignement, son école, sa méthode, la seule ! l'unique !! On devine la réponse indignée d'Elsner. Le vieux maître, après sa réprobation d'une telle proposition où risquait de sombrer un talent si personnel, ajoutait, d'accord avec les autres amis de Pologne, qu'au lieu de se mettre en tutelle, le jeune compositeur devait aller de l'avant, aborder l'opéra, traiter — comme Elsner l'avait tenté — des sujets polonais. Chopin avait répondu jugeant le projet irréalisable, au-dessus de ses forces ; il déclarait au surplus qu'il ne serait jamais la copie de Kalkbrenner.

[1] Kalkbrenner, pianiste réputé, né à Berlin en 1788, mort à Enghien près Paris en 1849.

[2] Field, pianiste, né à Dublin en 1782, mort à Moscou en 1837.

[3] Cramer, pianiste né à Mannheim en 1771, mort à Londres en 1858.

et que celui-ci ne détruirait pas son audacieuse, mais noble intention de se créer un monde nouveau, d'ouvrir une nouvelle ère musicale..., que d'aucuns, d'ailleurs, trouvaient son jeu l'égal de celui du grand virtuose.

Malgré ces déclarations il avait pris des leçons de Kalkbrenner, quelques-unes seulement, mais qui firent naître bientôt une grande amitié entre eux deux. Ils dînaient fréquemment ensemble, et quand ils étaient seuls, ou dans une très petite intimité, ils se défiaient très courtoisement, l'un l'autre, au piano.

Cependant, après de multiples pourparlers, les préparatifs du concert qu'il organisait depuis son arrivée, se terminaient définitivement, et le 26 février 1832 Chopin paraissait pour la première fois devant le public parisien à la salle Pleyel. Y eut-il quelques modifications au progamme primitif? Des renseignements exacts manquent à cet égard. Nous savons seulement par la *Revue musicale* que ce programme comprenait un morceau pour six pianos avec Kalkbrenner, des intermèdes de chant, de hautbois par Brod, le célèbre hautboïste, un « quintette de violon » — probablement de Beethoven — exécuté magistralement par Baillot, et le concerto en *fa mineur* de Chopin. Chopin joua son œuvre d'une façon incomparable ; il fut acclamé. Non seulement ses compatriotes réfugiés à Paris, venus en grand nombre, mais toutes les notabilités musicales fixées ou de passage dans la capitale, proclamèrent son succès. Hiller, Liszt et Mendelssohn applaudirent vigoureusement.

La *Revue musicale* louait grandement le virtuose, ne lui reprochant que de manquer de sonorité et de vigueur, défaut que feraient disparaître les leçons de Kalkbrenner : quant à l'œuvre, elle paraissait originale, très nouvelle dans ses formes mélodiques, dans sa technique de l'instrument, quoique un peu décousue et trop chargée de modulations.

A Vienne déjà on avait remarqué la faible sonorité de son jeu d'une délicatesse exquise, exagérée dans les pianissimos. Chopin l'avait attribuée à la qualité inférieure des instruments, mais cette médiocrité de puissance restera un élément caractéristique de son talent. Chopin ne sera jamais le pianiste des grandes salles, des grands concerts. L'auteur des *Trois romans de Chopin*, le comte Wodzinski rapporte qu'un jour Chopin dit à ce sujet à Liszt : « La foule m'intimide : je me sens asphyxié par ces haleines précipitées, paralysé par ces regards curieux, muet devant ces visages étrangers : mais vous, vous y êtes destiné, car, quand vous ne gagnez pas votre public, vous avez de quoi l'assommer. »

Une deuxième audition du concerto eut lieu en mai, à un concert de bienfaisance, avec un succès très brillant.

Si Chopin s'était imposé comme virtuose, s'il avait conquis d'emblée ses entrées dans le monde des arts où sa présence était recherchée, le côté financier de sa situation était déplorable. Les recettes de son concert n'avaient pas couvert les frais, les ressources s'épuisaient rapidement. Lui, qui s'était plaint de son isolement,

voyait maintenant son logement encombré de visites. compatriotes accueillis avec joie. mais aussi quémandeurs inlassables, gêneurs tenaces, tels que le pianiste polonais Sowinski. auteur d'un très médiocre recueil de chants de son pays. et qui, ayant pris Chopin en grande amitié. venait pendant des heures démolir son piano « avec ses énormes doigts ». improvisant « sans savoir au juste quoi ». et qu'il fallait supporter. Le temps passait. la gêne persistait, allait s'aggravant et Chopin se sentait, ainsi qu'à Vienne, repris de ses hésitations que son peu de volonté, son caractère faible et sans énergie rendaient plus pénibles et plus insolubles. Il songeait de nouveau à partir pour l'Angleterre, on lui parla de l'Amérique. Il était presque décidé à « traverser les mers ». lorsqu'un des Radziwill, le prince Valentin. rencontré sur le boulevard. le conduisit en soirée chez le baron James de Rothschild. Son jeu. qui portait merveilleusement dans un salon, excita une admiration délirante et le lendemain, sa mauvaise fortune changeait brusquement : des demandes de leçons dans le monde le plus aristocratique de Paris, dans la plus belle et la plus riche clientèle lui arrivèrent en foule. D'après M. Niecks. auteur d'une *Vie de Chopin* très documentée et très complète. cette soirée. relatée dans toutes les biographies, serait. comme la plupart des anecdotes. d'une authenticité douteuse. Mais que cette aubaine fût venue par les Rothschild ou par les grandes familles polonaises résidant à Paris. Chopin avait dès lors la possibilité assurée de vivre largement : il voyait se

transformer subitement sa vie. Il allait devenir le virtuose préféré des salons, le professeur à la mode : comme compositeur, il apportait dans ses bagages un nombre déjà considérable d'œuvres restées manuscrites, mais achevées et prêtes à être publiées.

A cette époque, en effet, bien qu'il n'eût que vingt-deux ans, Chopin avait beaucoup produit. On voit par le choix et le caractère des morceaux qu'il avait voulu d'abord se constituer et qu'il s'était constitué un répertoire de virtuose : Fantaisies sur des airs polonais (op. 13), Krakoviak rondeau de concert (op. 14) ; Variations sur le thème de Don Juan (op. 2) ; Grande polonaise précédée d'une Andante spianato (op. 22) ; Polonaise pour piano et violoncelle (op. 3) ; les deux concertos pour piano (op. 11 et 21) qu'il n'acheva qu'en 1830, avant de partir pour Vienne : Allegro de concert (op. 46) que M. Niecks suppose vraisemblablement être le premier mouvement d'un troisième concerto qui ne fut pas continué.

Il avait écrit, en outre, dans la forme classique, plusieurs Rondos, dont l'un, en *ut majeur* (op. 73) fut retouché par lui plusieurs fois et arrangé définitivement à deux pianos, une Sonate en *ut mineur*, un Trio piano, violon et violoncelle. Il faut aussi noter, pour cette période, quelques morceaux de danse ou de salon : trois polonaises, deux valses, des écossaises, un nocturne, une mazurka et vraisemblablement bien d'autres pièces du même genre restées à l'état d'ébauche et mises au point plus tard, mais ce qui est à retenir, dans cette énumé-

ration, c'est une des plus belles œuvres qu'il ait composées. les douze premières Études (op. 10), dont il est question dans une lettre du 14 novembre 1829. Chopin n'avait donc que dix-neuf ans, et, certes, comme technique de l'instrument. comme sous le rapport des idées — très belles et très simplement exposées. — le compositeur n'ira pas plus loin.

De toutes ces œuvres. trois seulement avaient été publiées, les *Variations* de Don Juan en 1831, par Haslinger de Vienne, le Rondo en *ut mineur* (op. 1) et le *Rondo à la Mazur* à Varsovie. Les autres ne verront le jour que peu à peu et à des intervalles très différents. Sur le chemin de la fortune et de la gloire, Chopin n'aura plus de peine, maintenant. à trouver le chemin des éditeurs.

De 1832 à 1837 Chopin fut véritablement, complètement heureux. Durant ces cinq années, les plus belles et les plus fécondes de sa vie, sa réputation va achever de s'établir tant à l'étranger qu'en France, où Paris lui apporte la consécration rêvée. Dans les salons parisiens. c'est un engouement incroyable... Tout le monde parle de lui. ceux qui ont eu le bonheur de l'entendre. et les autres. Il n'y a que lui qui sache jouer du piano. Les admirations ne s'adressaient pas seulement au virtuose. elles allaient aussi à l'homme. à sa personne même, à sa qualité de Polonais. à cette nature étrange de Slave. si accentuée chez lui et qui sous des apparences froides ou très réservées cachait un tempérament ardent et passionné.

« L'ensemble de sa personne, dit Liszt dans son éloquent et exubérant panégyrique[1] de Chopin, était harmonieux. Son regard bleu était plus spirituel que rêveur — notons ici que Liszt se trompe et que les yeux de Chopin étaient bruns, — son sourire doux et fin ne devenait pas amer. La finesse et la transparence de son teint séduisaient l'œil ; ses cheveux blonds — rectifions encore, ses cheveux bruns — étaient soyeux, son nez recourbé, expressivement accentué — Chopin lui-même le définissait long et crochu, — sa stature peu élevée, ses membres frêles. Ses gestes étaient gracieux, le timbre de sa voix, un peu assourdi, souvent étouffé. Ses allures avaient une telle distinction et ses manières, un tel cachet de haute compagnie qu'involontairement on le traitait en prince. Toute son apparence faisait penser à celle des convolvulus, balançant sur des tiges d'une incroyable finesse leurs coupes divinement colorées, mais d'un si vaporeux ténu que le moindre contact les déchire. »

De mise extrêmement soignée, il ne sortait jamais sans gants blancs — les gants « à la Chopin », — il adorait les bijoux, les cannes, les belles cravates. Dans sa démarche comme dans son langage, on retrouvait toutes les délicatesses de son jeu. Bien qu'il fût devenu un des hommes les plus à la mode du Paris élégant, il était toujours, au fond, un vrai Polonais, et Louis Enault pouvait dire de lui, très justement : « Les Slaves se prêtent

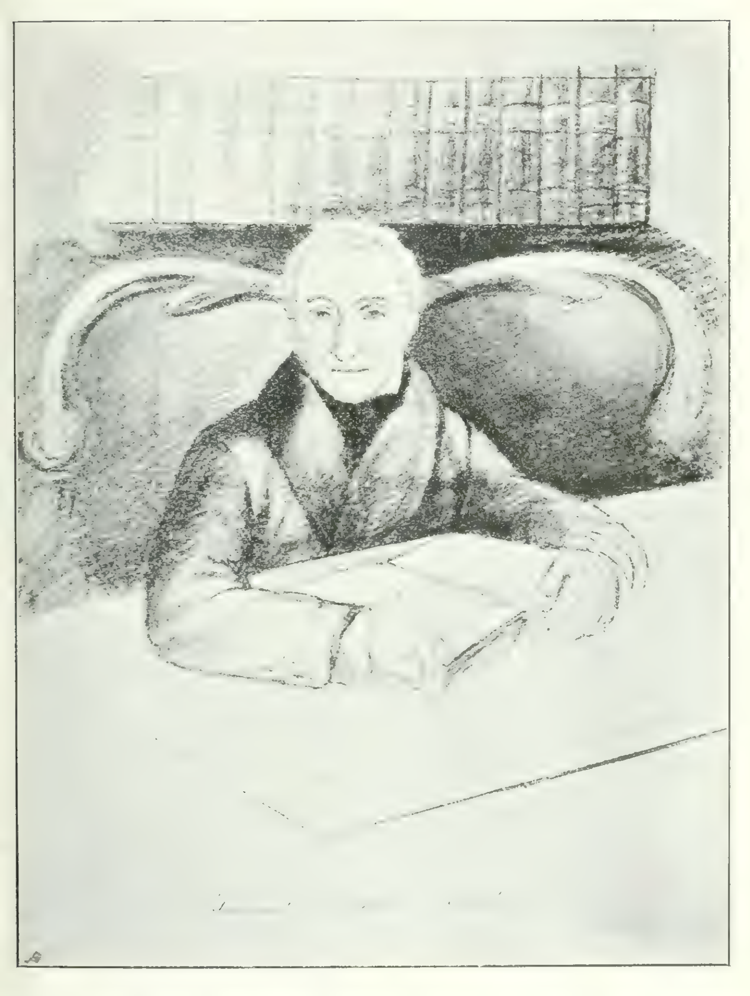
[1] Une « symphonie funèbre », disait un critique à l'apparition de l'œuvre de Liszt en 1851.

volontiers, mais ne se donnent jamais; Chopin est plus Polonais que la Pologne. » Ses amis les plus intimes ne purent jamais connaître les secrets de son âme inaccessible. Cette attitude de mystère contribuait singulièrement à sa popularité, à ses succès mondains.

« Chopin, écrit un de ses compatriotes, est bien portant et vigoureux. Il tourne la tête à toutes les femmes et rend tous les maris jaloux. »

« Me voilà lancé, écrit Chopin vers la fin de l'année 1832 à son ami Dominique Dziewanowski. Je fais partie de la plus haute société, j'ai ma place marquée au milieu d'ambassadeurs, de princes, de ministres, sans savoir moi-même comment j'y suis arrivé. Et cependant c'est là aujourd'hui une condition presque indispensable de mon existence : *car c'est d'en haut que nous vient le bon goût*. On vous trouve immédiatement beaucoup plus de talent parce qu'on vous aura reçu et applaudi à l'ambassade anglaise ou à l'ambassade d'Autriche. On reconnaît plus de finesse à votre jeu parce que la duchesse de Vaudemont, la dernière des Montmorency, a daigné vous protéger... » Et après avoir parlé de ses accointances artistiques, de musiciens qui, comme Pixis et Kalkbrenner, lui font l'honneur de lui dédier leurs œuvres, « pour en finir, si j'étais moins sot que je ne le suis, je croirais me trouver à l'apogée de ma carrière. Cependant nul ne se rend compte mieux que moi de ce qui me reste à acquérir ».

Malgré le ton simple et modeste de cette lettre dont on vient de lire quelques fragments, il est aisé de deviner



SAMUEL BOGUMIL LINDE, RECTEUR DU LYCÉE DE VARSOVIE ET AMI DU PÈRE DE CHOPIN
(D'après un dessin de Chopin).

que Chopin est bien près de partager les préjugés artistiques du monde et que cette société raffinée, parfumée, brillante et superficielle, va devenir l'élément nécessaire à sa vie.

Chopin s'était installé, 5, Chaussée-d'Antin, dans un confortable appartement où vint bientôt le rejoindre son fidèle ami Matuszewski, l'ancien insurgé de la révolution polonaise, maintenant chargé de cours à l'École de médecine de Paris. Dans la matinée, il donnait quatre ou cinq leçons dont le cachet n'était pas inférieur à vingt francs ; une partie de l'après-midi, le compositeur travaillait, puis le gentleman apparaissait. Il faisait des visites, allait dîner sur les boulevards, et se rendait en soirée ou au théâtre, le plus souvent avec son ami. Ce train de vie était fort coûteux, mais Chopin, quand il se trouvait en fonds, dépensait, selon son habitude, sans compter : il avait un cabriolet à lui, un cocher à gages, il invitait ses amis dans les restaurants à la mode, payait en grand seigneur, quelquefois sans daigner dîner lui-même, et ses intimes, il les emmenait chez lui pour souper[1]. Aussi avoue-t-il qu'il ne faisait pas fortune : ajoutons — ce qu'il n'avoue pas, — qu'il obligea de sa bourse plus d'un compatriote malheureux et que dans les concerts donnés au profit des réfugiés polonais, ceux-ci bénéficiaient régulièrement du cachet offert à l'artiste.

Si les leçons rapportaient suffisamment, s'il lui plai-

[1] Observons, avec M. Niecks, que Liszt, à propos de ces réceptions à la Chaussée-d'Antin, se livre à son imagination coutumière, lorsqu'il décrit l'assistance composée de personnalités artistiques ou littéraires qui ne s'y sont jamais rencontrées.

sait d'ailleurs bien davantage de jouer dans les salons « pour les dames », selon son expression, il n'avait pas encore renoncé — comme cela arriva plus tard, — à se faire entendre en public, nous ne disons pas devant le grand public, car Chopin redoutait par instinct et par expérience les vastes salles avec des milliers d'auditeurs. Au courant de l'hiver 1832-1833, il parut dans différents concerts : celui d'Hiller[1] avec Liszt, dans un concerto de Bach ; avec Liszt également au concert donné par miss Smithson, l'actrice anglaise qui fut la première femme de Berlioz, et à celui des frères Herz.

Le séjour que Field, cet hiver-là, fit à Paris, fournit l'occasion de comparer le jeu des deux artistes ; mais, quelques ressemblances qu'on trouvât dans la finesse de leur toucher, dans leur *legato* également parfait, Field, s'il pouvait être regardé comme un précurseur de Chopin, n'était, comme le déclare M. Marmontel qu'un Chopin sans rêve, sans poésie, sans passion. M. Marmontel ajoute que Field, au physique, corpulent, grossier, de manières vilaines, empestant le tabac et buveur jusqu'à la plus répugnante ivrognerie, faisait l'effet de Falstaff.

Pendant l'hiver de 1834 et au printemps suivant, le public entendit encore Chopin à la salle Pleyel avec Liszt, Hiller, Osborne[2], Stamaty[3]. Mais au Conservatoire, au

[1] Ferdinand Hiller, pianiste et compositeur, né à Francfort en 1811, mort à Cologne en 1885.

[2] Osborne, pianiste et compositeur de salon, né en Irlande à Limerick en 1806, mort à Londres en 1893.

[3] Stamaty, pianiste et compositeur, né à Rome en 1811, mort à Paris, en 1870, fils d'un Grec naturalisé Français.

mois de décembre, son interprétation du larghetto du concerto en *fa mineur* n'eut qu'un demi-succès. Plus froid encore fut l'accueil au concert du Théâtre-Italien (4 avril 1835), au bénéfice des réfugiés polonais, — où figuraient Liszt, le violoniste Ernst, Nourrit et M[lle] Falcon. Si bientôt après — le 26 avril — à la Société des Concerts du Conservatoire (concert Habeneck), il prenait sa revanche en jouant merveilleusement la Polonaise précédée d'un andante spianato, ces deux échecs ou demi-échecs l'affectèrent si vivement que pendant plusieurs années, il s'abstint de jouer en public[1].

En 1835 Chopin rencontre Bellini. Les deux artistes ne tardent pas à se lier d'une étroite amitié. Il y avait beaucoup d'affinités entre la nature de Chopin et celle du compositeur sicilien « blond comme les blés, dit Léon Escudier, doux comme les anges, jeune comme l'aurore, mélancolique comme le couchant. » Tous deux avaient le même idéal, souffraient de la même langueur et la même fatalité devait peser sur leurs destinées. Bellini mourait en septembre 1835 et quatorze ans plus tard Chopin viendra reposer auprès de son ami. La profonde sympathie qui les avait rapprochés devait aussi

[1] Chopin, toutefois, participa à un concert donné en 1838 — le 25 mars — à Rouen, au profit du professeur polonais Orlowski. Legouvé, qui assistait à ce concert, en fit un compte rendu enthousiaste, dont voici l'*éloquente et lyrique* (!) péroraison : « En avant, Chopin, en avant ! Que ce triomphe vous décide. Ne soyez pas égoïste, donnez-nous sans réserve votre beau talent, consentez à passer pour ce que vous êtes, mettez fin au grand débat qui divise les artistes, et quand on demandera quel est le premier pianiste d'Europe, Liszt ou Thalberg, que le monde entier réponde comme ceux qui vous ont entendu : « C'est Chopin. »

rapprocher leurs œuvres. L'influence de Bellini sur Chopin fut considérable : celui-ci était ému jusqu'aux larmes lorsqu'il entendait la *Norma* ou les *Puritains*, et il est aisé de voir qu'il s'est inspiré souvent de ces tendres mélodies sans les copier et en leur donnant une forme que le musicien italien, fort peu instruit et point du tout harmoniste, était incapable de créer.

En cette même année (1835). Thalberg faisait la conquête de Paris et devenait le « premier pianiste du monde »; Chopin, qui avait horreur de ses « fameuses mécaniques ». s'amusait à les parodier de la plus drôle façon.

Pendant l'été, Chopin quittait Paris et voyageait en Allemagne. On l'y attendait avec impatience : Mendelssohn. Schumann et d'autres encore se disputaient ses visites, si courtes fussent-elles. Il y avait d'interminables causeries, des réunions intimes d'un charme indicible — chacun s'asseyait tour à tour au piano. Chopin jouait ses dernières compositions. religieusement écoutées, admirées, applaudies et parfois aussi discutées. Et quand il partait, on exigeait de lui la promesse de revenir l'année suivante. Pourquoi Chopin ne sut-il pas demeurer dans ce milieu ami et vivifiant, où l'on faisait de si bonne et si grande musique, où il y avait de si nobles tentatives d'art, avec de belles fêtes artistiques, comme celles qu'organisait Mendelssohn ? A Paris, sans doute, le professorat était très lucratif, mais cet argent, si aisément gagné, Chopin le dépensait plus aisément encore, et qui pis est, il dépensait sa vie, ses forces, gaspillées aux vaines exigences de la

société mondaine. Là-bas, il eût pu avoir l'avenir assuré par quelque fonction modestement rétribuée, le contact de ces grands musiciens eût apporté plus de maturité à son génie, et il eût peut-être réalisé le vœu de Schumann, celui d'Elsner qui y revenait sans cesse et sans succès : produire l'œuvre qui eût donné toute la mesure de sa capacité. A Paris on sacrifiait beaucoup trop aux goûts d'un public ignorant, peu accessible aux grandes œuvres : les innovations des musiciens romantiques, fort contestées, avaient peu de succès. Chopin restait indifférent ; il n'aimait pas Berlioz et quant à Liszt, le grand propagateur de ce mouvement, « ils étaient plus camarades qu'amis ». Une sotte histoire devait les brouiller un jour et Chopin envia toute sa vie à son « camarade » la puissance qu'il exerçait sur les masses par sa personnalité, par l'énorme sonorité de son jeu.

De ces excursions en pays allemand les séjours les plus longs furent ceux de Dresde et de Bohême. A Carlsbad il avait retrouvé son père qu'il n'avait pas revu depuis Vienne, à Dresde Marie Wodzinska, la sœur de ses amis Wodzinski. Elle et lui s'étaient connus tout enfants, puis perdus de vue. Chopin dont le cœur s'enflammait facilement était toujours amoureux. D'après George Sand, ce n'était pas une passion, mais cinq, six passions qui le tenaient à la fois, toutes sincères, qui triomphaient alternativement les unes des autres : souvent dans une même soirée il s'éprenait de deux ou trois femmes, et, à leur grand désappointement, les oubliait aussitôt. Marie Wodzinska donc rencontrée à Dresde.

puis en Bohème, la camaraderie enfantine de jadis tourna vite au roman d'amour. Ce fut une idylle charmante. Chopin, sérieusement épris, paraissait transformé : il avait retrouvé sa gaîté, son humeur naturellement joyeuse, il exultait. Il demanda la main de Marie, ayant déjà organisé sa vie, une installation près de Varsovie, au village natal, dans le voisinage de ses parents, — mais cette demande, favorablement accueillie par la mère, ne fut pas agréée du père ; les Wodzinski avaient une des plus grosses fortunes territoriales et Chopin ne possédait que son admirable talent. Le refus lui fut-il signifié à Marienbad en 1836, au moment du départ précipité des Wodzinski, ou, comme le dit Karasowski, seulement en 1837 ? Il est certain que l'Allemagne ne le revit pas cette année-là, qu'il tomba gravement malade, et qu'en juillet seulement il fit une apparition à Londres pour jouer chez les Broadwood, mais sans visiter aucun artiste, ni Moscheles, ni Mendelssohn de passage en cette ville et qui écrivait à Hiller : « Chopin est encore très souffrant ! » Revenu à Paris, brisé au physique comme au moral, en proie au plus sombre découragement, voyant son rêve d'amour anéanti, sa vie désormais sans but[1], il s'abandonnait de nouveau, lorsqu'une rencontre, une simple présentation s'en vint modifier une fois de plus cette existence qui à tout moment devenait un fardeau trop lourd pour les frêles épaules du pauvre grand artiste.

[1] Sur le paquet de lettres des Wodzinski, noué d'une faveur rose, se trouvent écrits de la main de Chopin, ces mots : « Moïa biéda (mon malheur). » (Karlowicz, *Souvenirs inédits de Chopin.*)



CHOPIN CHEZ LE PRINCE RADZIVILL, A POSEN

(Tableau de Siemiradzki. Collection Antoine Jedrzejewicz.)

Dans les *Trois romans de Frédéric Chopin*, le comte Wodzinski rattache ingénieusement, poétiquement, le second roman — celui de Marie Wodzinska — au troisième, dont George Sand fut l'héroïne, comme on sait. Il nous fait assister à une certaine soirée chez la comtesse Marliani où Chopin, après avoir improvisé sur un thème polonais, les adieux du lancier, aperçut tout à coup devant lui, tout près du piano, dans une attitude de recueillement et d'admiration, une femme grande, brune et pâle qui n'était autre que George Sand et qui évoqua soudain l'image même de Marie, toujours présente à sa pensée. Le charme, dans cette illusion, aurait été irrésistible. D'après Karasowski, la soirée avait lieu chez la marquise de C... (Custine). Mais d'après M. Nieeks, plus averti et mieux documenté, la réalité a été beaucoup plus prosaïque. Liszt fut l'artisan de cette entrevue. Il connaissait George Sand par Mme d'Agoult : rendez-vous fut pris pour un après-midi où Chopin venait soit chez Liszt, soit chez son amie, essayer quelques compositions nouvelles, — non averti d'ailleurs, car il détestait les bas bleus et ne désirait aucunement être présenté à l'auteur de *Lélia*. Mais Mme Sand était de ces femmes qui savent s'imposer quand elles veulent, elle voulut s'imposer et s'imposa. Les circonstances, particulièrement le voyage aux Baléares dont nous allons parler, créèrent bientôt une vie commune, une sorte de vie de famille, d'intérieur bourgeois avec deux êtres associés tout à fait opposés de goûts et de tempérament, lui devant sauvegarder cette situation bizarre par une

correction et une réserve parfaites, elle devant mêler à une affection véritable, prouvée par des soins assidus, des fantaisies et des libertés déconcertantes.

Inquiète de la santé de son fils Maurice, alors âgé de quinze ans, Mme Sand — c'était dans l'automne de 1838, — résolut d'aller passer l'hiver dans le midi, à Majorque et elle proposa à Chopin, toujours très souffrant, de l'accompagner ; celui-ci accepta, sans rien dire toutefois à ses amis. On se retrouva en novembre à Perpignan, on s'embarqua à Port-Vendres pour Barcelone et à Barcelone pour Palma. Ces deux traversées se firent heureusement et l'arrivée aux Baléares, sous un ciel admirable, au sein d'une nature presque tropicale, fut une surprise délicieuse. L'enchantement dura peu. Le logement — trois pièces blanchies à la chaux, — trouvé à grand peine à Palma chez un sieur Gomez, était inhabitable : les gens du pays, pratiquant la devise antique « hospes hostis », marquèrent bientôt à nos voyageurs une hostilité très manifeste, due aux craintes de la contagion que causait la présence d'un malade soupçonné de phtisie. Il fallut, après avoir indemnisé le sieur Gomez, quitter cette « maison du Vent » et au mois de décembre la smala Sand s'installait dans une partie inoccupée d'un ancien monastère, à Valdemosa, à peu de distance de Palma. « Entre les rochers et la mer, dans une grande chartreuse abandonnée, en une cellule dont les portes sont plus grandes que les portes cochères à Paris, tu me vois, écrit Chopin à son ami Fontana le 28 décembre, sans gants blancs,

les cheveux sans frisure, pâle comme d'habitude. Ma cellule à la forme d'une bière de haute dimension, les voûtes sont couvertes de poussières, la fenêtre, petite, donne sur des orangers, des palmiers et des cyprès. En face de la fenêtre, sous une rosace découpée dans le style mauresque, se trouve mon lit. Auprès, une table à écrire, vieille, carrée, et dessus, un chandelier de plomb — c'est un grand luxe, — et une chandelle de suif. Les œuvres de Bach, mes manuscrits, mes notes et quelques autres paperasses, voilà tout ce que je possède. » Le piano demandé à Pleyel et si attendu ne fut installé qu'à la fin de janvier, après mille difficultés et avec d'énormes frais de transport. Mme Sand et ses deux enfants avaient des cellules voisines. Le reste des bâtiments étaient occupés par des femmes de service, êtres méchants et sournois, par deux moines, par le sacristain de l'église, très scandalisé de constater que les Français n'assistaient pas aux offices. Dans un *Hiver à Majorque*[1], George Sand, avec son style imagé et luxuriant, a raconté les mille détails du séjour à la chartreuse de Valdemosa.

Malgré la douceur du climat — il y eut, en guise d'hiver, six semaines de grosses pluies et de grande humidité, — la santé de Chopin ne s'améliorait pas, au contraire. Il toussait continuellement, avait de terribles crises, des suffocations qui causèrent de vives alarmes. Puis un mieux se produisit. Mais Chopin s'ennuyait

[1] Voir également l'*Histoire de ma vie* et la *Correspondance*.

extrêmement : sa nervosité devenait excessive, son humeur, de plus en plus irritable. Il se jugeait perdu. Le « thème de la mort » qui l'obsédait sans cesse, martelait son esprit d'évocations lugubres, d'apparitions terrifiantes, d'atroces cauchemars, même à l'état de veille. Les plus petits incidents prenaient des proportions fantastiques et déprimaient le moral.

Un jour Mme Sand et ses enfants partirent en excursion dans un *birlocho ;* surpris par un violent orage — les chevaux pouvant à peine marcher, les chemins étant défoncés, — ils ne rentrèrent à Valdemosa que fort avant dans la soirée. Chopin, horriblement inquiet, était au piano : en les apercevant, il se leva d'un bond, l'air égaré : « Ah ! je savais bien que vous étiez tous morts ! » Il se voyait, lui aussi, dit George Sand, noyé dans un lac, des gouttes d'eau pesantes et glacées lui tombant lentement sur la poitrine, et George Sand ajoute que cette scène, il venait de la représenter admirablement dans une improvisation (le prélude en *si bémol mineur*), où « l'on entend précisément les gouttes de pluie... »

Cette dernière partie de l'historiette n'est pas exacte. Un des élèves de Chopin, qui ne fut certainement pas son meilleur élève, Gutmann [1] a certifié, à diverses reprises,

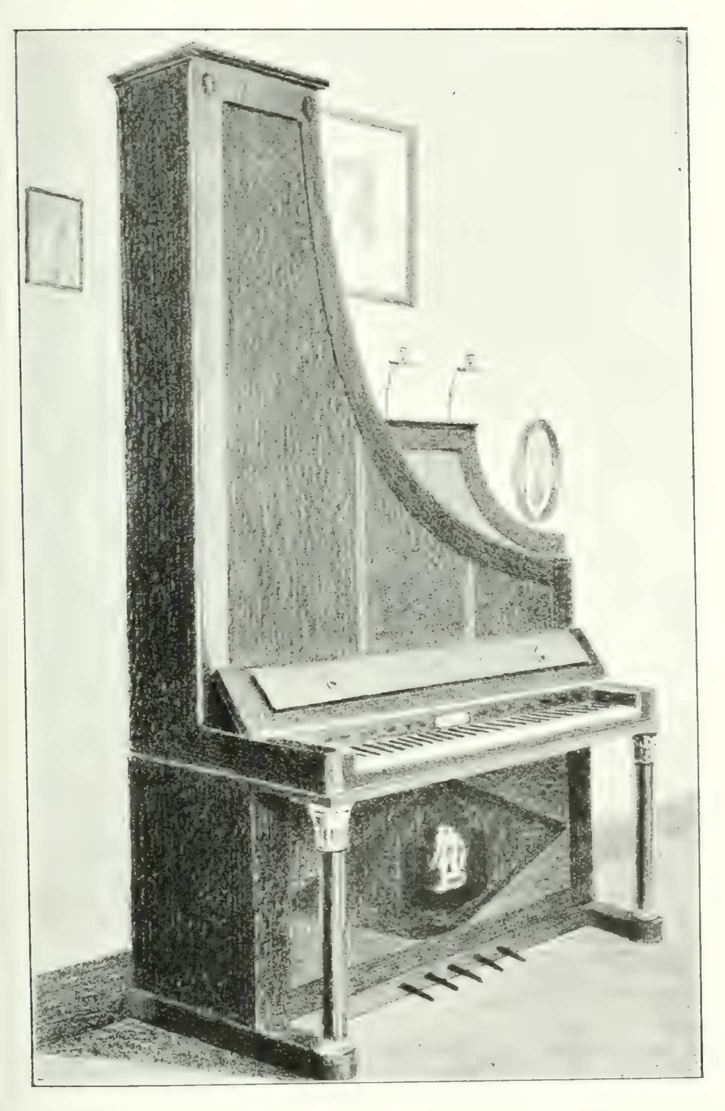
[1] Chopin ne sortait presque jamais à Paris sans être accompagné de ce fidèle Gutmann, un grand garçon, taillé en hercule avec de gros membres, des mains énormes, et qui lui servait de garde du corps. D'un certain talent comme pianiste, très médiocre compositeur, Gutmann, après des tournées plus ou moins fructueuses, abandonna la musique et s'occupa, à Florence, de l'impression en couleurs sur satin, procédé dont il était l'inventeur. Il mourut en 1882, à l'âge de soixante-trois ans

que les Préludes attribués généralement au séjour de Valdemosa avaient été composés antérieurement, et que lui — Gutmann — les avait copiés avant le départ du compositeur. A Valdemosa, Chopin, dans les rares moments où sa santé lui permettait de travailler, ne fit donc pas autre chose que de retoucher son œuvre, de la mettre au point. Nous savons déjà, d'ailleurs, qu'il gardait fort longtemps ses manuscrits en portefeuille, forcément, tout d'abord, faute d'éditeurs, puis par habitude, par le désir qu'il avait de modifier sans cesse, de chercher quelques variantes nouvelles, quitte à revenir — comme il lui arrivait souvent, — à la version primitive, au premier jet. Nous savons aussi que de 1832 à 1837, s'il mit au jour un certain nombre d'œuvres nouvelles, il s'occupa principalement de publier le stock qu'il avait rapporté de Vienne ou de Varsovie, et qui datait de l'époque où sa productivité avait été très intense, productivité qui se ralentira considérablement ensuite, lorsque les plaisirs mondains de Paris absorberont la meilleure partie de son temps et surtout lorsqu'il sera aux prises avec les atteintes de la terrible maladie. S'il est impossible de préciser la date de ces Préludes, elle doit — à notre avis — être reportée sensiblement en arrière, lorsque Chopin écrivit soit son premier cahier d'Études (1830), soit le second (1834). A Majorque il ne semble avoir fait que la Polonaise (op. 40, n° 2) en *ut mineur*, d'un caractère sombre, le 3e scherzo (op. 39) plus sombre et plus désolé encore, et qui se rapproche d'une œuvre maîtresse parue en 1841, de la sonate en

si bémol mineur, dont les premières esquisses pourraient bien avoir été commencées là-bas.

Au début de mars, les approches du printemps permirent à nos insulaires de mettre à exécution le projet de départ si impatiemment attendu ; Chopin, dangereusement malade à nouveau, pouvait à peine supporter la fatigue d'un déplacement, mais il se sentait incapable de rester une semaine de plus dans un pays qu'il avait pris en horreur. A Marseille il fut un peu mieux, grâce aux soins du docteur Cauvière qui exigea, pour obtenir un résultat plus durable, que le malade ne quittât pas Marseille avant l'été, malgré la répulsion qu'inspirait à George Sand cette ville d'affaires, « cette cité de marchands où il n'y avait pas de vie intellectuelle. »

Lorsque la femme de Nourrit ramena à Marseille le corps de son mari mort à Naples si tragiquement, ce fut Chopin qui tint l'orgue — un méchant instrument tout désaccordé, — dans la petite église de Notre-Dame du Mont. Il joua une mélodie de Schubert, les « Astres », que le grand chanteur aimait particulièrement. Il put accompagner Mme Sand dans une rapide excursion à Gênes, et, en juin 1839, on arrivait enfin dans le Berry, à Nohant où se trouvait la propriété de Mme Sand. Chopin, qui y était venu en 1837 et en 1838, y prenait définitivement ses quartiers, devenant l'hôte habituel du « château », pour l'été tout au moins : entre temps, il avait chargé son ami Fontana — et avec un luxe de détails qui montre chez l'artiste un côté très bourgeois, — de préparer l'installation à Paris de Mme Sand pour laquelle



PIANO A QUEUE EN USAGE A VARSOVIE VERS 1830

4

deux pavillons, au fond d'une cour, furent loués au n° 16 de la rue Pigalle. Revenu à Paris, en octobre, Chopin, qui avait conservé un appartement rue Tronchet n° 5, ne tardait pas à le quitter pour se rapprocher de son amie et lui sous-louait un des deux pavillons de la rue Pigalle.

Les années qui vont de 1840 à 1847 ne contiennent pour la vie de Chopin aucun fait important, sinon deux ou trois événements artistiques, quelques menus incidents que pourrait relater une biographie très détaillée, et certaines anecdotes où le chroniqueur a le choix entre plusieurs variantes, probablement toutes inexactes.

Chopin passait l'hiver et le printemps à Paris, l'été et l'automne à Nohant. Et à Paris comme à Nohant la même vie familiale s'était établie : *Chip*, *Chop* ou *Chipette* était le malade ordinaire, George avait le rôle — elle le définit elle-même avec une rhétorique très abondante, — de garde-malade, de sœur de charité. Ce rôle, du moins, elle se proposait de le remplir, et elle le remplit effectivement avec un grand dévouement.

On recevait beaucoup : artistes, comédiens, chanteurs, cantatrices, poètes, écrivains et hommes politiques, — Pierre Leroux, Balzac, Louis Blanc, Edgar Quinet, Étienne Arago, Henri Martin, le général Pepe, l'acteur Bocage, le chanteur Lablache. Mme Pauline Viardot et son mari fréquentaient rue Pigalle avec bien d'autres notabilités françaises ou étrangères. C'était une société

d'élite, un milieu très divers, très vivant, très ardent, mais qui ne plaisait guère à Chopin dont nous connaissons les tendances aristocratiques. Il ne semble pas qu'il prît jamais une part active à la conversation, aux discussions qui s'engageaient. Quelquefois, mais rarement, il charmait l'auditoire en jouant ses morceaux ou par de délicieuses improvisations; le plus souvent il restait absorbé, en une attitude silencieuse et réservée. Chopin ne fut pas en effet, comme on dit aujourd'hui, un intellectuel, il n'était ni un lettré, ni un penseur, encore moins un philosophe : il ne voyait pas grand, sa conception de l'art était plutôt étroite et il eût été fort en peine de l'exposer. Les intimes disaient indifféremment Chopin ou le piano de Chopin. Resté très polonais, il gardait la sympathie des premiers jours à ses compatriotes, les musiciens de son pays exceptés[1], qu'il jugeait avec une sévérité justifiée : mais, à part le poète Mickiewicz, les Polonais ne venaient pas chez Mme Sand qui ne les aimait pas. De ses amis à elle devenus des amis à lui, nous ne pouvons guère citer que le grand peintre Eugène Delacroix qui eut pour le compositeur, comme le violoncelliste Franchomme, un ami de date antérieure, une affection très vive, jamais démentie. Pendant la dernière maladie de Chopin, nous voyons, par le journal du peintre, qu'il ne se passait pas de jour où ce dernier ne montât chez le malade pour le réconforter par d'affectueuses paroles. Ces longues et profondes amitiés que

[1] Sauf le pianiste Julius Fontana, ami très intime, avec qui Chopin correspondait très fréquemment.

Chopin sut inspirer aussi bien dans ses relations intimes que parmi ses élèves ne sont-elles pas un démenti au portrait peu flatteur que Fétis a tracé de l'artiste : caractère sournois, dissimulé, perfide même ? Qu'il fût irritable au plus haut degré, capricieux, fantasque, d'esprit caustique et paraît-il assez mordant, soit ! mais le jugement de Fétis doit être absolument réformé.

En 1842 la rue Pigalle fut abandonnée pour le square d'Orléans, cité disparue aujourd'hui et à laquelle on accédait par la rue Taitbout. Dans ce square demeuraient alors Alexandre Dumas, le caricaturiste Dantan, M. et Mme Viardot, Zimmermann et enfin celle qui les avait attirés vers cette « petite Athènes », la comtesse Marliani. La vie de famille se transforma en un phalanstère — le phalanstérisme était alors en grande vogue, — dont Mme Marliani était la directrice, chargée de faire « bouillir la marmite », les repas se prenant en commun. Cet arrangement permettait de réaliser quelques économies en vue de la saison d'été, fort dispendieuse dans le Berry. Le « château » de Nohant qui pouvait contenir beaucoup d'invités en contenait en effet toujours beaucoup[1]. Aux Parisiens qui s'y succédaient sans discontinuer et que Chopin prisait si médiocrement, se mêlaient les voisins de campagne qui le choquaient bien davantage, entre autres, le demi-frère de Mme Sand, Hippolyte Chatiron, gentilhomme campagnard, grossier, tapageur, aux allures de rustre.

[1] C'était une maison spacieuse, sans caractère, assez tristement située, dans un pays plat, sans beauté.

Cependant, les premiers séjours dans le Berry ne furent pas sans agréments. L'air de la campagne raffermissait la santé du poitrinaire ; là, il se reposait des fatigues mondaines, reprenait des forces, avait tout le loisir de composer, ou de mettre au point des œuvres anciennes. La vie que l'on menait au château était en somme fort agréable. Eugène Delacroix en parle volontiers[1] et fait de grands éloges des hôtes « on ne peut plus aimables pour lui plaire » ; mais le « désœuvrement inévitable lui pèse bientôt... »

« Quand on n'est pas retenu pour dîner, déjeuner, jouer au billard ou se promener, on est dans sa chambre à lire, ou à se goberger sur son canapé. Par instants il vous arrive par la fenêtre ouverte sur le jardin des bouffées de la musique de Chopin qui travaille de son côté : cela se mêle au chant des rossignols et à l'odeur des rosiers... cependant il faut que le travail vienne donner le grain de sel à tout cela. Cette vie est trop facile... »

Et dans une autre lettre : « J'ai des tête-à-tête à perte de vue avec Chopin que j'aime beaucoup, et qui est un homme d'une distinction rare ; c'est le plus vrai artiste que j'aie rencontré. Il est de ceux en petit nombre qu'on peut admirer et estimer. »

Le soir on faisait de la musique, surtout lorsque Mme Viardot était là, ou Liszt, toujours accompagnée de Mme d'Agoult. Les deux pianistes rivalisaient, Liszt

[1] *Lettres d'Eugène Delacroix*, recueillies par Philippe Burty.

jouait fréquemment du Chopin, les Études admirablement; mais Chopin, à qui Liszt paraissait le seul pianiste capable de lui faire une concurrence redoutable, l'écoutait avec quelque méfiance, le reprenait très vivement, lorsque l'interprète usait à l'égard du texte musical de libertés que seul l'auteur a le droit de se permettre. Un soir qu'au salon toutes les lumières avaient été éteintes, pour ainsi dire fortuitement, et que Chopin était au piano, Liszt se substitua prestement à sa place, continua de jouer, et la supercherie ne fut découverte qu'au moment où Liszt ralluma soudain les bougies du piano. Chopin, légèrement vexé que personne n'eût deviné le changement de jeu, s'écria avec ironie que lui-même s'y serait trompé. « Cela prouve, conclut Liszt, que Liszt peut être Chopin, mais Chopin peut-il être Liszt ? » La supériorité artistique, intellectuelle du grand virtuose qui prenait volontiers un ton protecteur avec ses amis, n'était pas sans irriter parfois l'ombrageux compositeur; et à Legouvé lui annonçant que Liszt se proposait de faire un compte rendu très enthousiaste d'un de ses concerts, — celui de 1841, dont nous allons parler, — l'artiste répondit amèrement : « Oui, je sais, il me donnera un petit royaume dans son empire. » Et peu de temps après les deux grands pianistes cessaient de se voir, brouillés pour une cause insignifiante que chacun d'eux interprétait différemment : « Nos dames se sont fâchées, disait Liszt, et en bons chevaliers nous leur avons donné raison... »

Revenons à Nohant. Nohant possédait un théâtre,

théâtre de marionnettes, resté célèbre et qui eut pendant des années, pour impresario, une illustre marionnette, nommée Balandard. C'était une des grandes occupations de Maurice Sand, passionné pour les choses du théâtre, que ces représentations, qui comprenaient des charades, des pantomimes, des ballets, voire des drames — parfois avec de vrais acteurs, — et où l'orchestre était remplacé par les charmantes improvisations au piano de Chopin. Autre distraction non moins goûtée : les charges, les imitations et les polichinades du maëstro, si divertissantes par la mobilité de la physionomie et le jeu rapide de leurs transformations. Bocage, qui en fut spectateur, prétendait que Chopin aurait été un grand acteur. Acteur bouffe, s'entend, bien que nous ayons quelque peine à l'imaginer comme rival de Ravel ou de Grassot.

En 1841, comme en 1842, Chopin parut beaucoup mieux portant ; il donna deux concerts salle Pleyel. Deux années auparavant (1839) il s'était rendu avec Moscheles, de passage à Paris, au château de Saint-Cloud, conviés tous deux par le roi Louis-Philippe à une audition en petit comité, dans le Salon carré. Après une sonate de Moscheles à quatre mains dont l'andante eut les honneurs du *bis*, ils jouèrent, chacun, divers morceaux, puis improvisèrent. Les « deux frères » se partagèrent fraternellement la gloire et les compliments. Chopin reçut de Sa Majesté une coupe en or ciselé et, dit-il plaisamment, « le roi a donné à Moscheles un objet de voyage, une cassette, pour être plus tôt débarrassé de lui. »

Le premier des deux concerts de la salle Pleyel eut lieu le 26 avril 1841, avec le concours de Mme Damoreau et du violoniste Ernst qui interpréta son Élégie, restée classique dans la musique de violon.

Le second concert du 20 février 1842 réunissait au programme divers intermèdes de chant par Mme Viardot, un solo de violoncelle par Franchomme, et comme œuvres du pianiste, la troisième Ballade, des Nocturnes, des Préludes, des Études et des Mazurkas. L'auditoire, en majorité féminin, fut transporté ; la critique, très élogieuse, reproduisit à peu près les appréciations déjà faites, dix ans auparavant. Le jeu de l'artiste n'avait pas gagné en sonorité, mais par des ménagements habiles, il arrivait à procurer, sans taper jamais, l'impression d'un véritable *forte*. Avec quelle merveilleuse rapidité les traits les plus difficiles couraient sur le clavier dans un *legato* inimitable ! Avec quel art il employait — moyen encore nouveau, — les deux pédales, et le fameux *tempo rubato* donné à la ligne mélodique, alors que les basses conservaient le rythme régulier et la mesure, procédé dont les professionnels et les amateurs abusèrent tant depuis, non sans l'avoir au préalable défiguré, négligeant trop souvent la recommandation faite par le compositeur lui-même : « Que votre main gauche soit votre *maître de chapelle* et garde toujours la mesure. »

De 1840 à 1842, Chopin travaille avec ardeur et publie beaucoup. Chaque morceau lui était payé de 300 à 500 francs, droit de vente à l'étranger réservé.

Somme toute, cela ne représentait pas beaucoup d'argent : le professorat valait mieux. Chopin aurait pu y faire fortune, mais il donnait peu de leçons et irrégulièrement. Être élève de Chopin fut le rêve de beaucoup de pianistes, mais le maëstro était difficilement accessible, plus encore peut-être pour les musiciens de profession qu'il fréquentait de moins en moins, que pour les autres, — il fallait au square d'Orléans forcer, pour l'approcher, une consigne très sévère. W. de Lenz n'y réussit que grâce à une carte de Liszt et à un entêtement inlassable. Le récit de ses visites est conté par lui [1] avec une verve humoristique des plus amusantes : comment Lenz joua du Chopin devant Chopin qui, reconnaissant dans certains passages l'influence des conseils de Liszt, en fit malicieusement la remarque ; comment il rencontra George Sand qui échangea avec lui quelques mots aigres-doux, tout en fumant le « fidibus » galamment apporté par Fred ; comment Chopin et lui causèrent d'art et de musique, Fred ignorant ou feignant d'ignorer certaines œuvres classiques des plus connues, et disant ne rien connaître du grand mouvement romantique de Weber.

Chopin comme professeur se consacra presque entièrement à sa clientèle féminine recrutée dans l'aristocratie, dans les grandes familles polonaises : il forma peu de pianistes de profession. Citons, avec M. Niecks,

1. Die grossen Pianoforte-Virtuosen unserer Zeit.

M. Georges Mathias, l'éminent professeur, durant de longues années, au Conservatoire, Lysberg, de son vrai nom Samuel Bovy, le Norvégien Tellefsen et Charles Mikuli, publicateurs de l'œuvre du maître ; ajoutons Adolphe Gutmann, et Filtsch, un enfant prodige mort à treize ans et qui eût été un merveilleux virtuose. Sur son enseignement les renseignements recueillis sont assez confus ; il est probable que les aptitudes de l'élève lui indiquaient la méthode qu'il devait employer. Les débutants étudiaient Clementi, Bach, Field dont il prisait fort les concertos, puis Hummel, très rarement Beethoven dont il ne comprit jamais la grandiose synthèse[1]. On n'abordait pas ses œuvres sans de longues préparations, et souvent il interdisait certaines de ses compositions, jugeant l'élève incapable de les interpréter. Pas d'effort, avec aisance, toujours « facilement », selon son mot, quelle que fût la difficulté à vaincre, surtout pas de bruit ! La position normale de la main, au lieu d'être établie sur les touches blanches, était reportée plus avant sur le clavier, vers les touches noires, représentant *mi fa♯ sol♯ la♯ si*. Il exerçait l'élève, nous dit M. Péru, à varier sans cesse l'attaque d'une même note, comme il le faisait lui-même, frappant la touche de plus de vingt façons, et avec des sonorités différentes. Son doigter, très révolutionnaire, ne tenait aucun compte des règles vénérables ; Kalkbrenner en avait remarqué jadis l'étrange fantaisie,

[1] Chopin recommandait à ses élèves de « toujours travailler Bach ». Il en jouait lui-même fréquemment ; la veille ou le jour même d'un concert, c'est à la musique du vieux maître qu'il recourait pour calmer ses nerfs et exercer ses doigts.

Moscheles s'en était indigné, et un critique allemand, Rellstab, qui ne cessa de décrier l'artiste et l'œuvre, parle, dans l'*Iris*, à propos de ce doigter, de combinaisons perverses, exigeant une opération chirurgicale pour que la main disloquée, les doigts tordus fussent capables de jouer les Études. A vrai dire, dans une pareille musique, chacun doigte comme il peut. Chopin avait une grande main, l'hercule Gutmann en avait une plus grande encore.

Très méticuleux, s'attachant aux détails, son enseignement correspondait à son individualité très spéciale, à son jeu [1] ainsi qu'à son œuvre : il ne fonda pas d'école. Mais l'expression populaire « jouer à la Chopin » qui représente un jeu maniéré, d'une sentimentalité outrée et mesquine, un rythme absolument désordonné dans son perpétuel *rubato*, ne veut pas dire « jouer comme Chopin. »

L'été de 1846 fut le dernier été que Chopin passa à Nohant. L'année d'après une brouille survenait, qui aboutissait à une rupture. On a beaucoup disserté là-dessus, invoqué bien des causes : un accès de jalousie du compositeur, une attitude de blâme prise à l'occasion du mariage, en 1847, de Solange, la fille de Mme Sand, avec le sculpteur Clésinger, un manque d'égards, Chopin ayant été servi un soir à table après

1. « Le jour où l'on aura inventé un microscope pour les oreilles, dit Blaze de Bury, ce jour-là Chopin sera divinisé. »

Maurice Sand avec qui il était en assez mauvais termes. . La vérité fut celle-ci : George Sand ne pouvant, d'après Franchomme et comme le dit M. Niecks[1], s'entendre avec son gendre et sa fille, les avait mis à la porte de Nohant et, dans une lettre du mois de juin 1847, fait défense à Chopin de les recevoir chez lui, sous peine de représailles. Chopin avait passé outre, Mme Sand avait cessé de lui écrire et la rupture fut accomplie. D'autre part, des amis — il y en a toujours en pareil cas, — avaient averti charitablement Chopin que dans son dernier roman, *Lucrezia Floriani*, George Sand le représentait sous les traits du prince Karol, un être détraqué, névrosé, à moitié fou. Très vivement le romancier protesta. Il est certain toutefois que quelques traits de caractère devaient avoir servi de modèle. Et de fait, dans cette association de près de dix ans, si d'un côté l'affection n'avait fait que croître, de l'autre il n'y avait eu qu'un engouement passager, évanoui depuis longtemps. Il y avait beau jour que Mme Sand avait repris toute sa liberté. Elle était trop artiste, je veux dire trop professionnellement artiste pour être la compagne qui convient à l'artiste. Entre elle et Chopin aucune collaboration n'était possible ; sur l'art George Sand n'avait pas les mêmes idées, elle en changeait d'ailleurs fréquemment. Elle soigna « son cher cadavre » sans comprendre ou sans vouloir comprendre que l'ami qui s'acheminait vers la tombe avait à lutter contre deux morts, la mort de son cœur où palpitaient

[1] Rf. dans le même sens la nouvelle publication de M. Rocheblave : *George Sand et sa fille* (Paris 1905).

les restes d'un amour déçu et la mort de son corps qui s'affaiblissait de plus en plus.

Faut-il poursuivre? Les deux dernières années de la vie de Chopin ne sont plus qu'un épilogue lamentable.

Les soins d'un homeopathe, le docteur Molin, avaient eu raison d'une crise terrible, compliquée d'une véritable névrose, mais le mal — une phtisie laryngée — avait fait des progrès effrayants, réduit l'artiste à une maigreur consomptive. La moindre marche, le plus petit effort causaient des suffocations : il fallait le monter dans les escaliers; il ne sortait qu'en voiture, et, pour lui éviter la fatigue d'en descendre, l'éditeur Schlesinger, but ordinaire de ces courses, venait dans la voiture causer avec lui. Quelques leçons seulement avaient été conservées : il les donnait à grand'peine, étendu sur un divan près d'un piano de « démonstration », souvent il se faisait suppléer par un de ses élèves. Cependant, cédant aux sollicitations de ses amis anglais et écossais, apeuré peut-être par les événements politiques — n'oublions pas que nous sommes en 1848, — il résolut de se rendre en Angleterre. Peut être allait-il chercher, dans un climat brumeux et malsain, la mort pour en finir plus vite?

Avant de partir il voulut se faire entendre une dernière fois au public parisien. Le concert du 22 février à la salle Pleyel réunissait Alard, Franchomme, et pour les intermèdes de chant, M[lle] Molina de Mondi et Roger, le célèbre ténor. Chopin exécuta avec Alard et Franchomme les trois derniers mouvements de sa sonate piano et violoncelle : seul, il joua délicieusement la Bar-

carolle, la Berceuse, la Valse « au petit chien », un Nocturne, une Étude et diverses pièces de danse. La perfection de son jeu était restée idéale, les sonorités, ménagées si habilement, faisaient illusion sur ses forces véritables. Mais l'effort pour que le public ne s'aperçût de son état d'épuisement ni dans son attitude ni dans son mécanisme, fut si grand et si prolongé que l'infortuné, au sortir de cette séance où la salle entière l'acclamait, tomba évanoui dans le foyer.

Huit jours après, Paris était en pleine insurrection, le projet d'un second concert pour lequel presque tous les billets étaient retenus, se trouvait forcément abandonné, et au mois d'avril Chopin s'embarquait pour l'Angleterre où il devait rester près d'un an et où, un moment, on espéra l'y retenir définitivement.

La correspondance donne sur ce séjour d'intéressants détails : Chopin parle des nombreuses visites qu'il fait ou qu'il reçoit, du théâtre, des artistes avec lesquels il est en relations, des invitations qui lui sont adressées et qu'il n'accepte pas toujours, ne confiant qu'à Julius Fontana le véritable motif de ses refus, son misérable état de santé. Il se fait entendre quelquefois, rarement, dans les salons de l'aristocratie londonienne, il ne donne — pour se procurer l'argent dont il a grand besoin, — que deux matinées avec M[lle] de Mondi et M[me] Viardot chez miss Sartoris et chez lord Farmouth, devant un public payant, mais très restreint.

En Écosse où il réside environ trois mois, même vie mondaine, plus agitée encore. Avec une activité plus

fébrile on le voit aller de ville en ville, de château en château. Ses trois concerts — Manchester, 28 août, Glasgow, 27 septembre, — Edimbourg, 4 octobre, n'ont qu'un demi-succès ; à part les fidèles et les initiés, le public, trouvant exagéré le prix des billets, s'abstient, reste indifférent. Épuisé, l'artiste n'a plus aucune sonorité : pour ne pas se trahir, il modifie les nuances, supprime presque tous les *forte ;* le programme n'est arrêté définitivement qu'au dernier moment, selon les dispositions où il se trouve. Mais ces voyages, ces déplacements continuels, ces réceptions finissent d'absorber le peu de force nerveuse qui lui reste. Il ne peut plus travailler : les deux ou trois pianos toujours installés chez lui — le Broadwood, le Pleyel, l'Erard, — lui sont devenus inutiles. Levé tard dans l'après-midi, il n'est occupé que des soins de sa toilette, de sa coiffure, de sa mise plus recherchée que celle d'un petit-maître.

Après avoir été l'hôte de la famille de miss Stirling, une de ses élèves et ferventes admiratrices, Chopin revint à Londres et Londres eut occasion de l'entendre encore une fois, en novembre 1848, dans une fête de bienfaisance donnée à la Guildhall au profit des réfugiés polonais. Mais dans quelles conditions ! Tandis que la foule dansait aux sons d'un bruyant orchestre, lui, jouait dans une petite salle voisine... personne ne l'écouta et les comptes rendus des journaux ne signalèrent même pas sa présence.

Revenu en France en janvier 1849, Chopin se retrouva avec une immense joie dans Paris. On avait loué square



MAIN GAUCHE DE CHOPIN
(D'après un moulage de Clésinger).

d'Orléans, au numéro 9, un appartement où Pleyel avait fait porter un piano et que son ami Grzymala avait préparé, orné de bouquets de violettes, parfum préféré de l'artiste. Mais l'amélioration espérée ne survint pas. La mort subite du docteur Molin qui avait toute sa confiance l'affecta profondément. Un instant il eut l'idée de rejoindre en Belgique son ami Titus, mais, incapable à cette heure de se déplacer, il se fit transporter, sur le conseil des médecins, dans un quartier plus aéré, rue de Chaillot. La détresse financière était si grande que des amis payèrent une partie du modeste loyer (300 à 400 francs par an) : son caissier habituel, Franchomme, l'ami dévoué, n'arrivait plus à conjurer les déficits. Mise au courant de cette situation, miss Stirling apporta généreusement une somme de 20 à 25 000 francs. On raconte à ce sujet que la concierge, à qui fut remis le pli renfermant cette somme, résolut de se l'approprier ; il y eut même à ce sujet l'intervention bizarre d'un célèbre somnambule. Sans nouvelle de son argent, inquiète de savoir ce qu'il était devenu, miss Stirling consulta l'oracle qui fit connaître que le pli était caché sous un globe de pendule. C'était vrai, et l'infidèle portière dut restituer le dépôt, s'excusant avec humeur de ce qu'elle appela un simple oubli. L'état du malade ne laissait plus d'espoir. Au milieu de septembre une consultation de médecins dénonçait le péril : la famille fut prévenue et la sœur de Chopin, Mme Louise Jedrzejewicz accourut en hâte, s'installa au chevet du malade avec le fidèle et bon Gutmann. Chopin fut ramené de nouveau dans le centre de Paris.

place Vendôme, n° 12. Dans le salon une foule d'amis et de visiteurs se pressait tout le jour, anxieux d'avoir des nouvelles, mais, seuls, quelques intimes pénétraient dans la chambre où veillaient jour et nuit la princesse Marceline Czartorywska, Gutmann, et Louise qui gardait à demeure dans ses mains la pauvre main décharnée de son malheureux frère. C'était l'agonie lente des phtisiques sans fièvre, sans délire, en pleine connaissance... Informée de ce qui passait, la comtesse Potocka, qui se trouvait à Nice, arriva à temps. A sa vue un éclair de joie illumina le visage du moribond : d'une voix éteinte, affreusement changée, il chuchota quelques paroles de bienvenue et demanda à la visiteuse de chanter. Le piano fut roulé en hâte dans la chambre et la comtesse, en proie à une indicible émotion, les yeux pleins de larmes, chanta divinement un air de la *Beatrice di Tenda*, de Bellini[1]. Le peintre Barrias a reproduit cette scène inoubliable. Le lendemain, 16 octobre, Chopin se confessa à l'abbé Jelowicki, il communia, adressa encore quelques mots aux amis rassemblés près du lit, aux Gavard, à Franchomme, à la princesse Marceline... et le 17, à quatre heures du matin, comme Gutmann le soulevait dans ses bras pour lui présenter à boire, il expira, en murmurant faiblement : « Cher ami ! » Quelques heures après, Clésinger prenait l'empreinte de ce visage déjà rasséréné par la mort et qui retrouvait une beauté juvénile. Le

[1] D'après certains témoins, suivant Franchomme, ç'aurait été un Psaume de Marcello, ou un air de Pergolese, ou encore l'hymne bien connu de Stradella.

peintre Kwiatkowski fit aussi une très belle esquisse.

Les funérailles de Chopin ne furent célébrées que le 30 octobre, les détails de la cérémonie que l'on voulait digne du grand artiste exigèrent l'accomplissement de nombreuses formalités. Le service eut lieu en l'église de la Madeleine, l'orchestre du Conservatoire dirigé par Giraud, Mmes Viardot et Castellan, Lablache et Alexis Dupont, placés derrière l'autel et dissimulés par une grande draperie noire, exécutèrent le *Requiem* de Mozart ; à l'orgue Lefébure-Wély joua deux préludes du défunt (préludes en *mi* mineur et *si* mineur). L'assistance était énorme et une foule considérable accompagna le corps jusqu'au Père-Lachaise. Derrière le corbillard dont les cordons étaient tenus par le prince Czartorywski, Delacroix, Franchomme et Gutmann, marchait Meyerbeer. Grandiose apothéose ! Et, malgré nous, tandis que retentissent les accents de la marche funèbre orchestrée par Reber, et que le cortège va grandissant sans cesse, suivi d'une file interminable d'équipages, nous songeons à Mozart, à cet enterrement de pauvre, sans un parent, sans un ami, seul par le froid pénétrant, par la neige qui tombe glacée !...

La tombe de Chopin fut creusée à côté de celle de Bellini et quand le corps y fut descendu, une main amie « jeta, dit le comte Wodzinski, sur la bière un peu de cette terre natale qu'il avait emportée avec lui, il y avait de cela près de vingt ans, en souvenir de la patrie absente, et l'on rendit à la patrie le cœur d'un fils qui l'avait aimée d'un si ardent et si tenace amour. »

II

Gracieuse, d'une grâce toute féminine, délicate et fragile comme la première fleur d'un printemps précoce, souriante dans sa tristesse et triste dans son sourire, la phrase mélodique de Chopin a une expression très particulière qui ne peut s'oublier. Les classiques ont ignoré cette sensation, les modernes l'ont recherchée avidement, ils l'ont dépassée même, mais en voulant aller plus loin, ils n'ont plus retrouvé ce qui en faisait la délicatesse profonde et exquise, presque insaisissable.

La phrase mélodique de Chopin venait à son heure. Elle resplendit au déclin de l'art classique, comme une lueur merveilleuse, dans un beau ciel couchant, rayon de rêve, fugitif, qui sera sans lendemain.

Les mélodies de Chopin offrent plusieurs types expressifs ; le plus caractéristique de tous, celui qui constitue la mélodie « à la Chopin » est d'un charme extrême, parfois excessif. On désirerait çà et là des contours plus fermes, des arêtes plus vives ; mais dans ces chairs adolescentes et molles, dans ces traits que l'âge n'a pas encore accentués, quelle grâce séduisante, quelle poésie émouvante en l'éclosion de la vingtième année !

La phrase est longue, elle a du souffle, elle grandit comme le sentiment dont elle est l'écho. Par son ampleur, par ses incidentes, elle diffère absolument du véritable thème symphonique, bref, concentré en lui-

même et qui a toute sa valeur, toute son énergie rythmique en quelques notes.

Les cadences féminines abondent. Sur ces terminaisons des groupes sonores se place le fameux ornement « à la Chopin », tantôt le grupetto classique, la fioriture du bel canto italien, tantôt une broderie beaucoup plus étendue, qui s'élance librement, capricieusement, avec l'apparence d'une improvisation[1]. Parfois, cette dentelle sera jetée sur le groupe même dont elle laissera à peine deviner les notes principales, et c'est alors comme un geste plus doux, plus persuasif, comme une longue caresse. A l'intérieur du groupe mélodique, pris dans sa forme initiale et simple, des courbes revêtent le même caractère de forme ornementale, mais ralentie, mesurée et *non ad libitum*. Et lorsque ce groupe, débutant par une note haute, s'infléchit pour remonter plus ou moins brusquement vers son point de départ, il en résulte une descente lente, puis une montée rapide, une symétrie réalisée avec des vitesses différentes. Ces formes sinueuses, ces mouvements équivalents, équilibrés, éveillent en nous quelque idée vague de la danse et c'est effectivement la danse qui les a inspirés. La lenteur de leur allure, la longueur de la phrase où les parties

[1] Remarquons que la note finale dans ces terminaisons est souvent une note aiguë, amenée ou non par un trait ornemental.

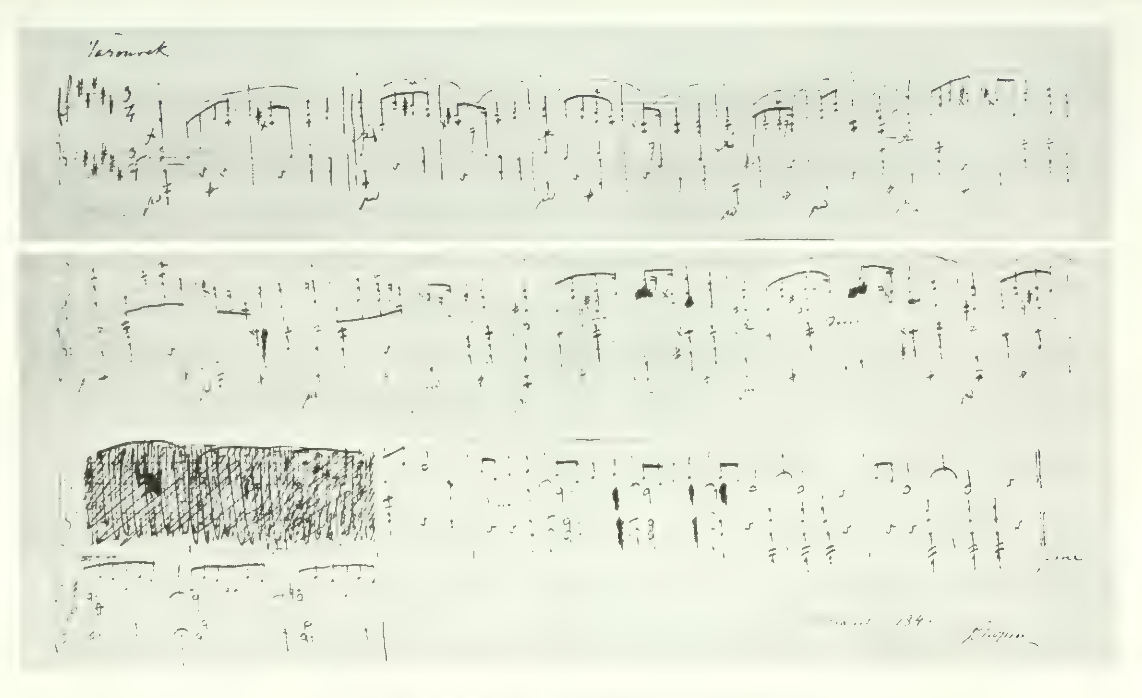
Exemples : *ut* ♯ grave montant à l'octave *ut* ♯ par *fa* ♯ *la* ♯ *ré* ♯ *ut* ♯ (terminaison du premier groupe au début du nocturne en *fa* ♯ majeur).

ut montant d'une septième et s'infléchissant légèrement, *ut si*♭ *la*♭ (terminaison du premier groupe du motif de la Marche funèbre, en *ré*♭ majeur — *fa sol*♭ *fa mi*♭ *ré*♭ *ut si*♭ *la*♭).

Etc..., etc...

similaires sont plus espacées et moins apparentes que dans les morceaux de danse proprements dits, quelques autres artifices relatifs au rythme et aux harmonies, effacent l'impression d'une danse réelle et donnent un caractère de pantomime *idéale* et mystérieuse.

Mais bientôt le geste, resté calme jusqu'ici, s'anime, s'élargit : des groupes de notes s'organisent en progressions ascendantes, librement modulées. La mélodie semble une mélodie vocale : c'est une voix qui intervient et qui chante. Les notes, empruntées à un registre de plus en plus aigu, se répètent : les appogiatures, les accents se multiplient sur chaque temps ou même sur une partie de temps ; la voix s'infléchit alors, paraît conclure, mais elle remonte encore, elle insiste à nouveau, elle refait — ou à peu près — le chemin déjà parcouru, et ne s'arrête qu'à bout de souffle, épuisée. Cette envolée lyrique, n'est-ce pas celle du poète qui, peu à peu se grise de mots, de gestes emphatiques ? N'est-ce pas celle du comédien qui, lui aussi, dans l'exaltation du jeu et de la scène, semble grisé par le son de sa voix, par ses intonations tantôt basses, tantôt élevées ? Ces mouvements passionnés, délirants, que les Italiens réalisent instinctivement avec leurs voix chaudes et sonores, qui se retrouvent dans tous les opéras, dans le drame lyrique moderne, même dans le drame wagnérien, cette mélodie agrandie, cette conclusion toujours annoncée et sans cesse retardée, si différente de celle des classiques qui, à la fin des phrases, saluaient modestement, cérémonieusement, toutes ces formes nouvelles,



DÉBUT ET FIN DE LA MAZURKA (OP. 63, N° 1)
Manuscrit autographe. Coll. Ch. Malherbe).

théâtrales. Chopin fut un des premiers à les employer dans la pure musique. Il le fit avec tact, avec mesure, évitant, atténuant — tout au moins, — l'aspect factice et le côté formule. Il pratiqua merveilleusement l'art des préparations qui amèneront dans la phrase cette poussée lyrique. Grâce à ces transitions insensibles, l'introduction des procédés de la musique italienne, d'ailleurs sensiblement modifiés, ne produit pas un effet disparate et nous constatons une fois de plus, ici, combien l'artiste est semblable à lui-même, compositeur ou exécutant. Tout s'enchaînait dans l'admirable *legato* de son jeu, tout s'enchaîne dans la composition de la phrase mélodique, par le soin qu'il prend de relier toutes les parties, de rattacher l'un à l'autre, dans les progressions, les groupes sonores. On dirait tantôt d'un fil ténu, très léger, tantôt d'un lien plus fort, résistant, d'une série de chaînons constitués par des accords étroitement serrés.

Dans ce type mélodique qui se rapproche du théâtre sans aller jusqu'au *drame* véritable, l'effet expressif réside encore, comme dans la musique de danse, beaucoup plus dans l'*eurythmie* des formes que dans ces formes mêmes ; il est obtenu beaucoup moins par le choix instinctif ou volontaire des *intervalles* qui ont, par exemple, un rôle émotif si important dans les thèmes wagnériens, que par le balancement et l'équilibre des courbes de la mélodie que souligne la monotonie systématique des formes accompagnantes. Les mêmes tendances se manifestent dans l'emploi de l'écriture chro-

matique dont Chopin, comme Wagner, usa très fréquemment. Le chromatisme chez Wagner, représente presque toujours la difficulté de l'effort, l'arrêt devant l'obstacle à vaincre et qui reste insurmontable, il est un élément dramatique, comme dans *Tristan*; l'écriture chromatique, dans la musique de Chopin, a surtout un but pianistique, c'est le conduit qui relie deux groupes mélodiques, un trait de virtuosité pure, le moyen de donner à une mélodie plus d'élan, plus de légèreté et de mobilité. C'est aussi un artifice élégant, un geste se faisant plus raffiné, saisi dans de plus petites nuances; ce pourra être également l'écho d'une plainte douce et résignée, d'un accent douloureux.

Nous sommes donc en présence de conceptions d'art distinctes, si elles ne sont pas opposées; alors que la conception wagnérienne est d'un réalisme poétique très saisissant, celle de Chopin se plaît au vague, elle flotte entre le rêve et la passion, elle va volontiers vers les souvenirs du passé un instant ranimés pour retomber bientôt dans le néant décevant des choses. Elle associera donc aux formes rêveuses de l'Allemagne les formes passionnées de l'Italie, où l'effort momentané donne l'illusion de la force, de l'acte volontaire. Extrêmement féminine, elle ne dédaigne pas les supercheries de la femme, elle en a les petites roueries innocentes. Quand la mélodie de Chopin pleure, quand elle se lamente, sa tristesse, pareille à celle d'une jeune veuve, ne lui fait pas oublier qu'elle est jolie. Les couleurs sombres lui siéent infiniment et son deuil aime à s'entourer de broderies, de dentelles

et de bijoux. Nous aimons mieux la douleur plus simple, plus crue, moins habillée ou moins parée. Chopin lui-même nous donnera cette impression dans certaines parties de son œuvre dans les études, les scherzos, dans les ébauches, quand il ne *fignole* pas le morceau, quand il n'écrit pas pour le public distingué, pour les belles dames qui sont son auditoire préféré, en un mot, pour le dire crûment, quand il n'a pas mis ses gants blancs et sa cravate de cérémonie. En ces esquisses d'une valeur plus haute que les longs morceaux, Chopin fait véritablement du grand art, il se rapproche des maîtres, si même il ne les égale pas.

III

Très différent de l'accompagnement de l'école classique, qui, établi à plusieurs parties réelles, fait de la mélodie un contour extérieur, une partie dans un ensemble de mouvements combinés entre eux — et dont certains reproduisent, par le procédé des imitations, l'image même de cette mélodie, directe ou renversée, — l'accompagnement de la phrase mélodique de Chopin, réalisé par des accords, des arpèges qui oscillent, montent ou descendent librement sur l'échelle sonore, est un milieu *amorphe* d'où s'élève, isolée, une voix idéale, celle d'un improvisateur habile et inspiré. Par le choix de ces accords, par leur disposition surtout, de ce simple accompagnement se dégage une atmosphère harmo-

nique qui flotte, insaisissable, autour de la mélodie, qui, légère, plus ou moins dense, l'enveloppe et la pénètre tout entière. Tantôt elle est transparente et limpide, faisant, ainsi qu'un ciel clair, surgir à nos yeux tous les détails, toutes les sinuosités de l'horizon, tantôt elle se voile, s'embrume, avec de belles éclaircies, traversées soudain de rayons qui semblent avoir emprunté aux couleurs du prisme leur vivacité et leur irisation. Chopin s'entend admirablement à distribuer ces jeux de lumière, à en varier les effets, à les graduer et nous pouvons nous demander si l'impression que nous produit sa musique n'est pas due plus à ce milieu harmonique qu'à la mélodie elle-même. Cette impression, d'ailleurs, — abstraction faite de quelques compositions médiocres, — nous la retrouvons dans toutes les parties de l'œuvre, indépendamment des différents types mélodiques dont il s'est servi et dont nous avons analysé dans les paragraphes précédents le plus caractéristique de tous.

De même qu'il n'est pas le poète des grands poèmes, il n'est pas l'harmoniste des grands espaces. Il n'a pas — peut-être faudrait-il excepter quelques passages des scherzos, d'envergure plus large — les longues préparations qui font pressentir l'arrivée ou le retour d'une tonalité, il n'a pas davantage ces « intercalations » harmoniques où la tonalité régnante est suspendue, sorte de parenthèses si fréquentes dans la symphonie beethovénienne et qui dans le drame wagnérien vont prendre des proportions colossales. C'est dans les détails que l'invention harmonique de Chopin est la plus féconde.

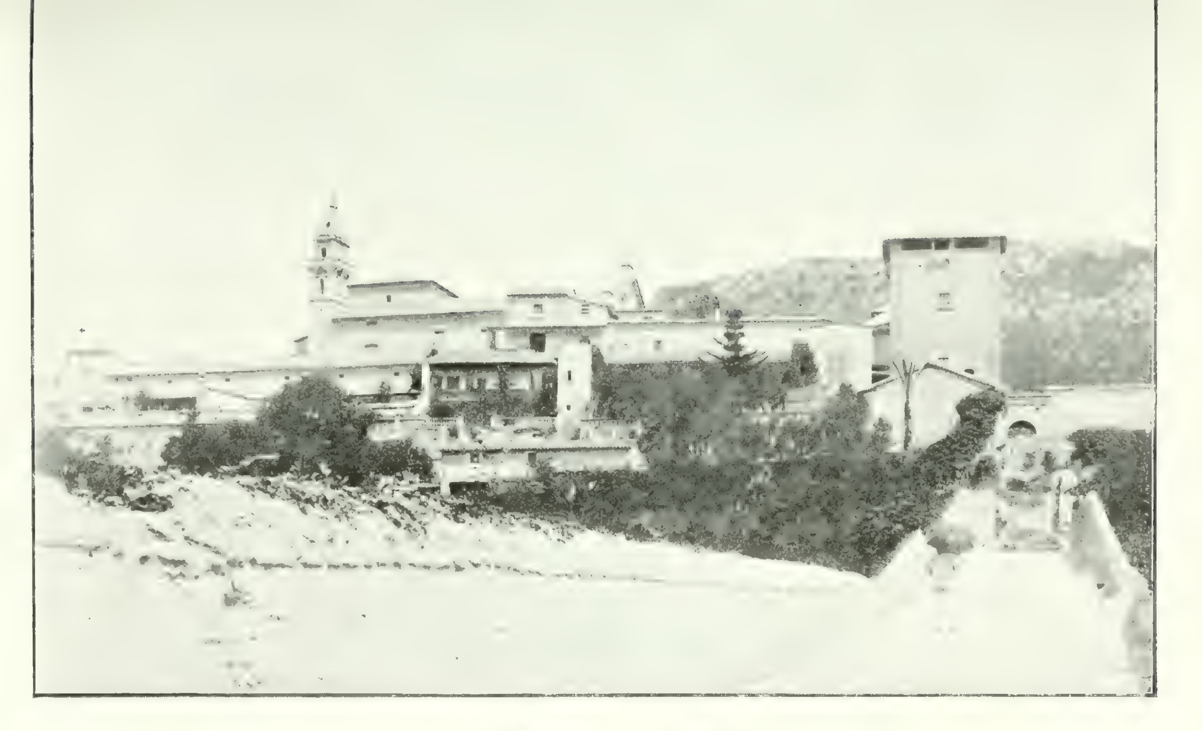
Non seulement il évite, en mariant les accords d'une tonalité, les alternances vulgaires, banales, les formules ressassées des habituelles cadences, mais il sait mettre en valeur telle note de la mélodie, souligner un accent par des rapports nouveaux, des associations librement formées qui feront çà et là des taches sombres ou claires. Toutes ces trouvailles originales, à lui bien personnelles, c'est son merveilleux instinct d'harmoniste qui les lui a suggérées, et cet instinct s'est développé beaucoup moins par les enseignements de l'école que par le contact de la musique hongroise et tchèque qui ont une remarquable allure harmonique. Chopin s'en est toujours souvenu, a toujours subi cette influence. Ouvrier habile, n'ayant pas d'outils appropriés, il fait des combinaisons et se fabrique ainsi son propre matériel. Mais, s'il est un harmoniste audacieux, il conserve une écriture très nette et très pure [1], et ne tombe jamais, sous prétexte de profondeur, dans l'obscur et l'incompréhensible.

Les modulations sont fréquentes ; mais se fût-il égaré en chemin, son inspiration l'eût-elle conduit très loin,

[1] *Matériellement* cette écriture est très souvent défectueuse et compliquée à plaisir. Chopin choisissait de préférence les tonalités chargées de dièzes ou de bémols qui lui semblaient plus expressives et parce que les touches noires émettent — est-ce une illusion ? — des sonorités plus veloutées, assez différentes des autres ; mais, dans le courant des modulations, son amour pour les dièzes ou les bémols l'entraîne à s'en servir enharmoniquement pour les tonalités qui en comptent le moins ou même pas du tout. Figurer les accords de *si* bémol majeur ou d'*ut* majeur au moyen de *la*♯ *ut*𝄪 *mi*♯, ou *si*♯ *ré*𝄪 *fa*𝄪, c'est jouer à un petit jeu de rébus. Cette coquetterie de ne pas écrire comme tout le monde rappelle celle des écrivains à la poursuite constante des mots bizarres ou baroques. Il y a dans cette musique assez de difficultés pour qu'on n'y ajoute pas celle de la lecture.

beaucoup trop loin, il revient au ton initial, non par la route ordinaire, longue, aux nombreux détours, mais par un sentier rapide, escarpé, une traverse que lui seul connaît et qui mène droit au but. Ici encore, comme dans sa mélodie, point de *spécialisation* expressive ; les modulations sont principalement un élément de variété, l'occasion de présenter un thème avec des couleurs diversifiées, chatoyantes, sous des aspects différents, lumineux ou assombris, mais assez souvent elles amènent dans une œuvre quelque peu étendue des longueurs inutiles en substituant à un développement véritable la répétition pure et simple, en d'autres tonalités, de certains passages ou même de pages entières.

Par la connaissance parfaite qu'il a des ressources harmoniques, par sa compréhension instinctive des éléments dissonants et de leur rôle, Chopin inaugura un nouveau système d'écriture. Wagner viendra bientôt, qui donnera à ce système toute son ampleur, en faisant de ces combinaisons dissonantes le principe courant du discours musical, où la mobilité est ainsi plus accentuée, la sonorité plus riche, plus pleine, et plus égale. Chopin, en cela, est donc un précurseur, — si l'on en doutait, il suffirait de lire ce qui se jouait et se publiait de son temps. Ces nouveautés, ces licences contre la règle ne furent pas admises du premier coup. Schumann, malgré son admiration constante, déclare certaine suite d'accords sauvage et arbitraire, Moscheles qualifie de barbares ces modulations audacieuses. Plus tard il changera d'avis. Plus tard aussi presque tous les



LA CHARTREUSE DE VALDEMOSA

La cellule occupée par Chopin est surmontée d'une croix

musiciens s'engageront dans la voie que le maître a ouverte, et qui sera continuée, agrandie. Mais où personne ne l'a dépassé, là où il semble inimitable, c'est dans les adaptations qu'il a réalisées de cette écriture pour le piano.

Les œuvres classiques étaient écrites pour l'orgue ou le clavecin, les sonates de Beethoven avaient une allure orchestrale, Chopin compose pour le piano dont le mécanisme, très supérieur à celui du clavecin, venait alors de recevoir d'importants perfectionnements, et à cet égard nous venons de le dire, c'est un maître écrivain. Il ne s'agit pas ici de pure virtuosité. D'autres y ont brillé au moins autant, sinon plus que lui. Liszt a plus de puissance, il est plus exubérant, plus fougueux, plus fantaisiste. Thalberg, sur le piano, se livre à des exercices qui deviennent de la haute école. Chopin, beaucoup plus simplement, obtient de l'instrument des sonorités nouvelles, merveilleuses, en donnant aux accords l'extension la plus grande possible, — poussée jusqu'à l'extrême limite, — soit en frappant les notes plusieurs fois redoublées de l'accord, soit, ce qui est le moyen préféré, en les arpégeant successivement. Ce sont, en général de longs arpèges, embrassant deux, trois octaves, ou davantage, la *position serrée* dans l'harmonie étant exceptionnelle et ne persistant pas. On me répondra que Liszt, son contemporain, a fait de même dans sa musique de piano, mais il semble bien — la date de la composition des œuvres des deux artistes le prouve surabondamment, — que Liszt ne fut

qu'un imitateur. En outre Liszt, avec ses mains puissantes, transportait des montagnes, entassait Pélion sur Ossa, lançait des masses énormes à l'assaut de la mélodie : l'accompagnement fin et délicat de Chopin ne vise jamais à ce *fracas pianistique*. Chopin y reproduit, en l'interprétant largement et librement, la disposition de la série naturelle des sons harmoniques émanés d'un son grave fondamental demeurant le son dominant : or cet effet, cherché instinctivement par le compositeur, disparaîtrait complètement dans le bruit, dans le tapage de toutes les notes frappées lourdement ou violemment.

Schumann — bien que le passage suivant n'ait trait qu'à l'exécution, — paraît avoir eu l'intuition de ce caractère, lorsqu'il écrit dans ses *Davidsbündler* :

« Qu'on imagine une harpe éolienne qui aurait *toute l'échelle des sons* et que la main d'un artiste jette ces sons pèle-mèle en toutes sortes d'arabesques fantastiques, de façon que toujours on entende un *son fondamental grave* et une *délicate note haute continue*... on aura une idée de l'incomparable virtuose. »

Schumann ne parle que du jeu de l'artiste. S'est-il aperçu que le secret de ces sonorités à la fois très riches et très sobres était dans l'œuvre même, que le désordre de ces sons pèle-mèle, de ces arabesques n'était qu'apparent ? A-t-il compris que l'extension de la forme accompagnante correspondait à l'extension, parfois très grande, de la forme mélodique, remplie de traits et de gammes, — et qu'ainsi l'ensemble de la sonorité se réalisait dans un parfait équilibre ?

Le piano de Chopin, joué non « à la Chopin », mais par Chopin lui-même, montrait à travers la pluie d'étoiles le firmament bleu et obscur, l'infini profond et grave : il avait une plénitude qui se rapprochait de celle d'un orchestre entier. Aussi nous comprenons, malgré l'exagération de certaines idées ou l'extravagance de certaines épithètes, que George Sand ait pu écrire les lignes suivantes, citées très souvent :

« Le génie de Chopin est le plus plein de sentiment et d'émotion qui ait existé. Il a fait passer à un seul instrument la langue de l'infini, il a su résumer en dix lignes qu'un *enfant pourait jouer* des poèmes d'une élévation immense, des drames d'une énergie sans égale. Il n'a jamais eu besoin de grands moyens matériels pour donner le mot de son génie. Il ne lui a fallu ni saxophone, ni ophicléide — ceci à l'adresse de Berlioz, apparemment). — pour remplir l'âme de terreur, ni orgues d'église — et maintenant à Meyerbeer), — pour la remplir de foi et d'enthousiasme. Il n'a pas été connu et il ne l'est pas encore de la foule. Il faut de grands progrès dans le goût et l'intelligence de l'art pour que ses œuvres deviennent populaires. Un jour viendra où l'on *orchestrera sa musique* sans rien changer à sa partition de piano, et où tout le monde saura que ce génie aussi vaste, aussi complet, aussi savant que celui des plus grands maîtres qu'il s'était assimilés, a gardé une individualité encore plus *exquise* que celle de Bach, encore plus puissante que celle de Beethoven, encore plus dramatique que celle de Weber. Il est tous les

trois ensemble et il est encore lui-même, c'est-à-dire plus délicat dans le goût, plus austère dans le grand, plus déchirant dans la douleur. Mozart seul lui est supérieur, parce que Mozart a en plus le calme de la santé, par conséquent la plénitude de la vie. »

Appréciation surtout littéraire, musicalement peu fondée, et sous bien des rapports peu exacte. Transportée telle quelle à l'orchestre [1], la musique de Chopin — une mélodie et un arpège — produirait un effet aussi terne, aussi pauvre que la musique de Bellini. Les belles trouvailles harmoniques y seraient perdues, dispersées comme un amas de feuilles que le vent d'ouest vient balayer ; ce ne serait plus de la musique, mais de la poussière musicale. Seul le piano, avec son immense clavier et sa parfaite égalité de timbre, peut se prêter à la réalisation de ces combinaisons, produire une grande et puissante impression harmonique et donner la sensation, comme on l'a déjà dit, je crois, d'une pluie de perles tombant sur un plateau de cristal.

IV

Les formes musicales qui viennent d'être esquissées, imparfaitement, d'ailleurs, — en pareille matière il est

[1] L'essai de M. Giacomo Oretice, *Chopin*, opéra en quatre actes, poème de Angeolo Orvieto, composé entièrement sur des mélodies de l'artiste, est tout à fait significatif à cet égard. Si, aux représentations qui eurent lieu à Paris en 1905, quelques passages furent chaleureusement applaudis, cette musique, dans son ensemble, parut, en général, tout à fait impropre à exprimer le drame et ses évolutions, comme à fournir une matière orchestrale suffisante.

difficile d'être clair et précis sans tomber dans des détails trop techniques, — sont celles de la majeure partie des œuvres ; elles sont très manifestes dans certaines, notamment dans les Nocturnes.

Les Nocturnes de Chopin ont eu une vogue énorme ; parmi ses compositions il en est peu qui aient contribué autant à sa gloire, indiqué plus nettement ses tendances, mieux accusé son style et fait dans les salons une plus rapide et plus brillante fortune. Tous les amateurs ont entendu jouer ou ont joué eux-mêmes ces morceaux délicats, charmants, d'une aimable mélancolie, élégies gracieuses où chantent les vers du poète :

> Mais la tendre élégie et sa grâce touchante
> M'ont séduit ; l'élégie, à la voix gémissante,
> Au ris mêlé de pleurs, aux longs cheveux épars,
> Belle, levant au ciel des humides regards[1]...

Bien que la composition des Nocturnes se répartisse sur l'ensemble de la carrière du compositeur, ils ont tous — à l'exception de deux ou de trois, — le même air de jeunesse, la même grâce touchante — une grâce d'éphèbe, — et semblent avoir été écrits entre dix-huit et vingt ans. Ils ont défrayé l'imagination des biographes et des commentateurs désireux de leur trouver quelque sens romantique, quelque interprétation littéraire. Là-dessus, Chopin ne s'expliqua jamais, gardant un secret qui, sans doute, n'existait pas. Plus encore que toute autre, sa musique ne représente-t-elle pas des états

[1] André Chénier. Élégie XXXII.

émotifs, des états d'âme antérieurs à l'idée et où celle-ci ne pourrait apparaître sans en altérer ou rompre le charme et la mystérieuse beauté? Puisée dans les régions vagues et profondes de la sensibilité, l'inspiration a créé l'image sonore sans intermédiaire, sans passer par l'idée qui l'enfermerait en une formule beaucoup trop étroite, et cette image sonore obtenue, le compositeur, qu'il soit Chopin, Beethoven ou Schumann, ne lui donne sa forme définitive que par un travail plus ou moins long, travail libre, accompli sans autre préoccupation que cette forme même.

Le plan du Nocturne de Chopin est extrêmement simple: c'est celui du Nocturne de Field, le premier en date, visiblement imité[1], avec quelques modifications : une phrase unique, longue, quelquefois suivie de thèmes accessoires ou d'une partie intermédiaire très différente. Mais, le plus souvent, cette partie accessoire prend le caractère d'un récitatif instrumental, libre, modulant, comparable à une déclamation vocale, traitée avec toute l'extension que la musique de piano peut comporter. Ce procédé qui tranche avec la mélodie par son allure agitée, violente même, et que Chopin emploiera volontiers dans beaucoup d'autres œuvres,

[1] Même système d'accompagnement en général, même recherche des broderies et des fioritures, avec beaucoup moins d'invention chez Field ; il y a même dans les formes mélodiques des premiers nocturnes de Chopin (par exemple le célèbre nocturne en *mi* bémol) des analogies frappantes avec ceux de Field. Mais la mélodie de Field ne s'écarte pas du type classique dans son développement et dans ses cadences; l'harmonisation en est le plus souvent peu remarquable.



CHOPIN

D'après un dessin au crayon de George Sand

CHOPIN, PAR A. BESNARD

D'après une gravure parue dans la *Revue illustrée*.

constitue fréquemment la partie la plus neuve, la plus belle du morceau. Citons seulement ici « le récitatif » du Nocturne (op. 15, n° 1) en *fa majeur*, dont le motif a une modalité très allemande, celui du Nocturne en *fa ♯ mineur* (op. 48, n° 2) qui, malgré des répétitions inutiles, atteint à une ampleur presque beethovénienne. Dans ce recueil de dix-huit Nocturnes[1] les élégies dominent, diversifiées par des nuances très fines, qui vont s'élevant jusqu'à une véritable grandeur (nocturne en *ut ♯ mineur*, op. 27, n° 1, pièce maîtresse du recueil) ; quelques autres accents s'y rencontrent. Ici un arpège persistant de la basse indique, en une tonalité claire[2], le flux et le reflux d'une barcarolle que suit capricieusement la mélodie, formée de deux voix idéales, deux voix de femme étroitement enlacées ; là, un chant d'église — chaque note portant accord, — succède au motif mélancolique d'une mazurka interrompue sur une longue tenue[3]. Ce caractère religieux se retrouve çà et là. Le Nocturne en *ut mineur* (op. 48, n° 1), au début douloureux et sombre, contient un véritable hymne, enthousiaste, triomphal, établi sur d'immenses accords, très lourdement accompagné ensuite, — le cas est très rare chez le compositeur. Mais en général Chopin se montre peu inventif et peu original dans les thèmes de prière ; son lyrisme n'a pas la religiosité de celui de Lamartine, et devant le grand problème de la fin

[1] Dix-neuf, en y comprenant celui qui ne porte pas de numéro d'œuvre.

[2] En *sol majeur* (op. 37, n° 2).

[3] En *sol mineur* (op. 15, n° 3).

humaine et de la vie future, c'est l'épouvante qui l'emporte.

Les Impromptus peuvent aisément être rapprochés des Nocturnes : leurs éléments sont les mêmes, dans un ordre inverse : le morceau débute par une phrase rythmique qui encadre le thème sentimental de ses traits brillants, assez difficiles et de vive allure. Le plus célèbre et le plus joué de ces Impromptus (op. 66), intitulé *Fantaisie-impromptu*, fut publié après la mort de Chopin : son chant très doux, très pénétrant, est d'un sentiment poétique très analogue à celui du thème de la marche funèbre. Dans le deuxième Impromptu, la mélodie est transportée à la basse, comme si elle était confiée à un violoncelle : disposition dont on trouve de nombreux exemples dans l'œuvre du musicien qui avait pour cet instrument une prédilection toute spéciale.

Si Chopin emprunta à Field le Nocturne, il fut le créateur d'un autre morceau de salon très apprécié naguère, la Ballade, qui participe à la fois de la chanson et de la danse. Le plan des Ballades, basé sur l'alternance de deux thèmes, est beaucoup plus étendu que celui des nocturnes et tout s'y développe en proportion. Il y a quatre Ballades : toutes quatre furent inspirées, paraît-il, par les poèmes de Mickiewicz ; très différentes les unes des autres, elles n'ont, dit Ehlert, que « deux points communs, le romantisme de leur développement et la noblesse de leurs thèmes ». On regarde généralement la première, en *sol mineur*, comme la plus belle et même comme un des plus beaux morceaux de piano qui aient

été jamais écrits. Rubinstein jouait volontiers la seconde en *fa mineur*, « fleur sauvage, enlevée et caressée par un coup de vent »... Il nous semble, au début, entendre des paysans qui chantent en chœur, en passant sur la route, quelque antique légende : le mouvement agité, qui survient comme une rafale, est fort beau. Nous ne saurions en dire autant, malgré ses succès mondains et un début heureux, de la Ballade suivante, en *la bémol* : son second thème est un motif vulgaire de danse, un air de ballet qui fait penser à un théâtre de marionnettes : morceau trop voisin de cette musique de salon, dont Liszt dit, très justement, qu'elle ne demande à ses auditeurs distraits aucun sacrifice de leurs petites préoccupations mesquines, musique pour les gens du monde dont, en fait de poésie comme en fait d'art, « les émotions s'inhalent en quelques minutes, s'épuisent en une soirée, s'oublient le lendemain. »

La quatrième Ballade, en *fa mineur*, qui ressemble plutôt à une barcarolle, est au contraire absolument remarquable par l'invention des motifs — le groupe final de la première phrase a une grâce exquise, — par la manière dont ils sont traités, par l'écriture harmonique et les modulations.

Dans un genre très voisin, Chopin écrivit quelques autres compositions, également d'une exécution très difficile. Le Boléro (op. 19) ne retiendra pas notre attention : il a peu d'originalité et point de couleur locale. La Barcarolle (op. 60) est jolie ; un dessin persistant à la basse indique et maintient le caractère du morceau.

Tausig y voit une scène d'amour dans une gondole discrète. En quelque lieu que se passe cette « discrète » aventure, la musique est très italienne, empreinte de cette Italie « vers laquelle, comme le remarquait Schumann, Chopin s'inclinait peu à peu par-dessus l'Allemagne. » Un des thèmes de cette barcarolle — celui en *la* majeur — d'un caractère tout différent, rappelle en ses premières notes le début de la *Rapsodie norvégienne* de Lalo.

La plus curieuse de ces diverses compositions est sans contredit la Berceuse (op. 57), une des dernières compositions du maître et qu'on pourrait regarder comme l'apothéose de l'ornementation. C'est un petit poème musical, exquis jusque dans son extraordinaire préciosité. Le mouvement monotone du bereeau y est représenté par une seule mesure à la basse — répétée jusqu'à la péroraison — et où se balancent les accords de tonique et de dominante sur un rythme uniforme. L'enfant s'endort... une main prévoyante, pour le garantir de la fraîcheur du soir, recouvre son visage de voiles légers et délicats qui laissent entrevoir ses traits et que des doigts de fée ont brodés merveilleusement. L'enfant s'est endormi... et à travers les dentelles, un moment écartées, nous apercevons le sommeil adorable du mignon. Tout cela est bien précieux, trop précieux pour de la grande musique, mais aussi, au sens propre du terme, tout cela est précieux à la façon d'un objet d'art finement ciselé, d'un bijou serti par le plus habile ouvrier.

Il y a également beaucoup de « bravoure », beaucoup de piano dans la Tarentelle (op. 43) en *la bémol*,

visiblement inspirée du style de Rossini; mais les brumeuses modulations qui l'enveloppent n'y laissent pas percer le moindre rayon de soleil. Le génie de Chopin n'est pas là; il cesse d'être lui-même en empruntant à autrui.

V

Voici des accents plus mâles et plus fiers, un art qui n'est plus l'élégie « à la voix gémissante », ni la fantaisie de salon, mais presque de l'épopée : il s'agit des polonaises.

L'origine de la polonaise est obscure et controversée; son rythme actuel[1] n'est pas très ancien et ne paraît pas remonter au delà de Bach qui s'en est servi; avec ses trois temps exprimés en croches, ses deux doubles précédant le deuxième temps, il semble soit la transformation d'une danse populaire à deux temps, comme la *krakoviak*, soit une mazurka dégénérée, rendue pesante et disgracieuse. C'est une danse masculine, danse de bottes frappant le sol, détaillant la mesure, alors que la svelte et féminine mazurka glisse avec légèreté et avec grâce. Nous savons d'ailleurs que la polonaise, usitée encore dans les pays du Nord, devint en réalité une marche, — marche de cour ou de fête par laquelle s'ouvraient les bals et les grandes réceptions de la noblesse

[1] Voir à ce sujet une intéressante étude de M. Adolf Lindgren, *Contribution à l'histoire de la polonaise*, dans le volume du Congrès international d'histoire de la musique de 1900.

polonaise, cortège magnifique où, à travers les salons illuminés, une suite de couples défilait, étalant orgueilleusement la splendeur des costumes, le ruissellement des pierreries. Cet effet de pompe écrasante, massive, le rythme de la polonaise le rend bien : Chopin le comprit mieux encore par les interprétations très libres qu'il en fit, par les variantes qu'il y introduisit, et c'est peut-être la seule partie de son œuvre où les représentations visuelles s'offrent avec quelque insistance et quelque précision. Il est impossible d'imaginer quelque chose de plus fastueux ou de plus majestueux que la Polonaise en *la bémol* dont le début, d'une brillante solennité, est une marche au rythme serré, aux pas pesants, accentués par des basses mouvementées et puissantes. Il est impossible de ne pas éprouver le frisson sacré de l'art lorsque soudain, sur le roulement prodigieux des octaves graves, le rythme se transforme, s'agrandit, éclate en une fanfare d'allure triomphale. Il y a là quelques moments d'une émotion saisissante que Chopin ressentit lui-même. On dit que, comme il composait cette polonaise, il vit se dresser dans sa chambre tout un cortège de princes, de magnats, de héros, et l'hallucination prit une telle intensité, une telle réalité que l'artiste s'enfuit. Le peintre Kwiatkovski fit de cet épisode, vrai ou supposé, le sujet de plusieurs compositions. Largement conçues, riches de plusieurs thèmes, les polonaises ne sont pas seulement des pièces décoratives, somptueuses, elles ont un caractère patriotique, un souffle héroïque qui se retrouve dans les types mélodiques mêmes, plus fermes, moins



LE CHATEAU DE NOHANT. ÉTAT ACTUEL.

sinueux en leurs contours, vigoureux, d'une écriture beaucoup plus sobre. La vie y circule plus abondante ; ces pages éloquentes parlent de la patrie, disent ce qu'elle était aux jours de gloire, ce qu'elle devint aux jours de détresse : elles s'emplissent alors de clameurs guerrières, d'appels aux armes, de bruits de combats, auxquels succèdent la désespérance de la défaite, les plaintes des blessés, les sanglots des vaincus. Les polonaises n'ont pas toutes cet aspect de révolte et de sauvagerie, comme celle en *ut mineur* qui a pour contre-partie une phrase douce et attristée, comme celle en *fa ♯ mineur* dans laquelle Chopin intercale par contraste une mazurka délicate avec un peu trop d'insistance. Les premiers essais du compositeur se rapprochent davantage des polonaises nationales ou classiques, elles ont une virtuosité du genre de celle de Weber[1]. Plus tard le rythme convenu s'émancipe, réhabilitant une forme banale, et la conception de Chopin, dans les marches de fête, sera, en divers passages, celle de Meyerbeer : elle rappelle certains ensembles rythmiques des opéras de celui-ci, comme Meyerbeer donnera dans son *Takseltanz* une impression analogue à certaines polonaises de Chopin.

Cette habileté de Chopin à manier les rythmes prove-

[1] Polonaise terminant les variations sur le thème de *Don Juan* ; Polonaise pour piano et violoncelle (op. 3) souvent executée dans les concerts ; Polonaise pour piano et orchestre (op. 22) — composée vers 1830 — précédée d'un *andante spianato*, où se trouvent deux thèmes délicieux ; ajoutons enfin une œuvre très postérieure, la *Fantaisie-polonaise* (op. 61), dont le début est charmant.

nant directement ou indirectement de la danse, son esprit inventif, curieux de détails et de nuances, recherchant partout et toujours le côté eurythmique de la forme, donne à ses compositions de danse proprement dites une valeur particulière, d'autant plus grande que le défaut ordinaire à ce genre de musique, la vulgarité, est évité soigneusement. Il y a une soixantaine de mazurkas, une quinzaine de valses. Le recueil des mazurkas est à la fois un folk-lore impersonnel et une œuvre très individualiste. C'est un art greffé sur un autre. Les éléments en sont pris dans les productions anonymes nationales ; en possession de son modèle, Chopin l'idéalise, le commente d'une façon poétique ou sentimentale, lui donne le cachet de sa propre originalité et en tire un grand nombre de copies. Il eût pu en écrire trois, quatre fois plus, le même type mélodique pouvant se reproduire indéfiniment, comme l'ont montré Rossini, Bellini et leurs imitateurs.

A raison même de leurs origines, les mazurkas ne manquèrent pas de plaire infiniment à Schumann, champion convaincu, comme le Hans Sachs des *Maîtres chanteurs*, de l'art populaire. « Ce sont des canons cachés sous des fleurs, écrit-il, et si l'autocrate du Nord savait quel ennemi le menace dans les mélodies si simples des mazurkas, il interdirait cette musique. » La remarque de Schumann s'appliquerait mieux, semble-t-il, aux polonaises qu'au rythme souple, fragile et fort peu dynamique des mazurkas. Celles-ci sont tendres, amoureuses, très rarement gaies, tristes le plus sou-

vent. Leur allure sentimentale a des admirateurs — moins nombreux que jadis; mais leur technique est fort intéressante : il y a là des documents qui résument la manière mélodique ou harmonique du maître[1].

Chopin ne devait pas moins réussir dans le rythme qui est par excellence le rythme de la danse — la valse — où les accents peuvent se porter successivement sur chacun des temps de la mesure, où toutes les combinaisons, tous les mouvements sont possibles, depuis le *lento* jusqu'au *presto* le plus rapide. Les valses de Chopin devinrent immédiatement populaires, et le public, selon son habitude, ne choisit pas toujours les meilleures[2]. La tradition ayant décidé, pour ces valses, qu'elles ne doivent pas être jouées en mesure — Chopin lui-même n'avait-il pas donné l'exemple? — on les regarde comme non dansantes, on oublie sans doute qu'il en serait de même de n'importe quelle musique rythmée, lorsque l'exécutant la transforme au gré de son caprice. Plus raffinées encore que les mazurkas dont elles ont fréquemment l'allure, prétentieuses parfois, parfumées au musc, relevées d'une pointe d'émotion, ces valses évoquaient dans l'imagination de Schumann l'image d'un bal de marquises ou de comtesses. Elles semblent parfois, en effet, le compte rendu poétique des

[1] Signalons, par exemple, les emprunts très habilement faits à l'art populaire quant à l'emploi des gammes tonales modifiées, mélodiquement ou harmoniquement.

[2] Première valse en *mi bémol*, banale à force d'avoir été imitée ; valse en *ré bémol*, dite « du Petit chien » qui tourne sur lui-même, et quelques autres.

réceptions du grand monde, avec leurs sonorités chatoyantes comme de belles toilettes, scintillantes de l'éclat des lustres ou des diamants ; leurs accents émus[1] disent quelque flirt amoureux, discrètement engagé, et qui finit tristement dans les larmes... Presque toutes ces valses, Chopin les composa à Paris, comme un gentleman écrirait au jour le jour son journal mondain ; cependant quelques-unes datent de Vienne ou d'ailleurs, et ce ne sont pas les moins bonnes : citons seulement la Valse en *la mineur* (op. 34) d'une mélancolie pénétrante et que le compositeur préférait à toute autre. C'était un de ses morceaux favoris ; en parler, en faire l'éloge semblait au maître le compliment le plus flatteur qu'on pût jamais lui adresser.

Et maintenant, il faut le reconnaître, toute cette partie de l'œuvre de Chopin, qu'elle mêle sa langueur et sa mélancolie aux grandes ombres de la nuit ou aux bruits des fêtes, aux sourires d'un bal, à la grâce des soirées mondaines, est assez uniforme dans son ensemble et dans l'impression qu'elle fait naître. Cette monotonie musicale provient des rythmes choisis presque exclusivement dans la rythmique de danse, de la manière avec laquelle se succèdent les thèmes mis bout à bout, et aussi de la monotonie des états d'âme qui y sont

[1] Ce caractère émotif, passionnel, marque une évolution de la musique de danse qui, jusqu'alors, s'attachait à en traduire fidèlement le côté purement plastique. Weber — voyez l'*Invitation à la valse*, — avait fait, avant Chopin, cette innovation, qui eut beaucoup de succès ; il en est résulté une véritable transformation du genre, il en est résulté aussi que les rythmes spéciaux et caractéristiques ont, pour certaines danses, disparu en partie, qu'ils tendent à disparaître de plus en plus.

exprimés, qui se répètent, quels que soient les milieux ; on sent que, pareil au voyageur dont Sénèque parle à Lucilius, emportant avec lui son âme attristée, Chopin promène partout dans son œuvre son inguérissable neurasthénie. Il y a plus : cette déviation des rythmes et des formes de la danse qui les jette hors de leur voie d'expression simple et naturelle, dont, en poésie, Baudelaire, Verlaine et d'autres encore ont tant abusé, peut produire et produit réellement un effet artistique; mais cet effet ne varie guère, il est factice, et après nous avoir séduits tout d'abord, il ne tarde pas à nous lasser [1].

VI

Les compositions écrites dans la forme de la sonate ou du rondo — mettons à part la sonate en *si bémol* et les scherzos, — datent presque toutes des premières années de jeunesse. Ce sont, bien plutôt que des œuvres définitives, des essais dans un genre que Chopin ne parvint pas à s'assimiler [2]. L'ordonnance classique y est suivie

[1] « Il ne faut pas s'en nourrir, mais s'en servir comme d'une essence », inscrit W. de Lenz, — empruntant la phrase de Pascal comme épigraphe, — en tête de son chapitre sur Chopin, dans les *Virtuoses du Piano*, ouvrage déjà cité.

[2] Dans l'œuvre de Chopin, il n'y a pas une seule *fugue* ; les *imitations* sont exceptionnelles, sans développement, sans portée, même dans les parties traitées classiquement (je signalerai, à titre de curiosité, celles qui se trouvent dans les mazurkas, nos 32, 34, 38, édition Breitkopf). Quant à la grande variation qu'il ne faut pas confondre avec l'air varié, la *Berceuse* ne saurait être considérée comme un essai en ce genre, et

un peu à l'aventure, le style, les « matériaux » mélodiques ne sont pas appropriés. Venues après Beethoven, ces compositions ne manifestent que davantage leur insuffisance. Beethoven débute par un thème bref qui deviendra l'élément principal du développement, il crée tout d'abord une sorte de *milieu* rythmique et ne fait apparaître qu'ensuite la mélodie proprement dite. Chopin expose immédiatement la mélodie, la longue phrase que nous connaissons, livre sans réticence et du premier coup toute sa pensée ; puis il passe à un autre thème, comblant les vides par des traits brillants, purement pianistiques. Si ingénieuses, si artistement agencées que soient ces combinaisons, leur défaut capital est de n'avoir pas un lien nécessaire avec ce qui précède et ce qui suit ; elles pourraient être utilisées n'importe où, dans un allegro, un rondo, ou un andante : il suffirait de régler convenablement l'écriture et le rythme des basses. L'ensemble manque donc de cohésion, offrant une suite de sensations dispersées, un « flottement » presque désagréable. Dans toutes ces œuvres — musique de piano, musique de chambre — où beaucoup de pages pourraient être détachées qui feraient de charmants nocturnes, les meilleures parties sont les mouvements lents, là où les longues cantilènes ne se trouvent pas déplacées.

Parmi les rondos, au nombre de quatre, le Rondo

Chopin, ainsi que beaucoup d'autres, n'a pas soupçonné les ressources d'une forme que Beethoven avait employée en ses dernières compositions et qui suscite dans l'art moderne, — M. Vincent d'Indy l'a fait justement remarquer, — un grand nombre de belles œuvres.



Cliché Moreau.

PORTRAIT DE CHOPIN, PAR EUGÈNE DELACROIX
(Collection Marmontel).

à la Mazur (op. 5) tire quelque agrément de ses timbres nationaux; le Rondo à deux pianos, composé à dix-huit ans, a beaucoup de charme et de grâce.

Mais — répétons-le, — il n'y a là qu'un art un peu mièvre et fort incomplet: le type expressif de Chopin ne se prête nullement à un travail symphonique[1].

Les compositions pour piano avec accompagnement d'orchestre — pièces de concert, concertos, — destinées aux tournées de l'artiste, valent surtout par leurs mérites pianistiques. Infiniment supérieures au virtuosisme plat et banal de la plupart des pianistes de l'époque, elles appellent les mêmes réserves que les œuvres précédentes. Il s'y rencontre également de jolis passages, de jolis nocturnes; des arcs-en-ciel apparaissent à travers les ondées sonores. Mais, à vrai dire, dans cette forme d'art qui n'a pour but que de faire briller l'instrumentiste et où tout lui est sacrifié, l'œuvre elle-même n'a forcément qu'une importance très secondaire.

La *Fantaisie sur les airs polonais* et la *Krakoviak* sont de gracieux tableaux de danse très ornés; le morceau sur le thème *de Don Juan* — début plein de promesses du compositeur, — a une belle variation en *si ♭ mineur* qui transporte dans une sombre forêt, dans un décor byronien le lumineux thème de Mozart.

Les deux concertos, en *fa mineur* et en *mi mineur*, que Chopin exécutait volontiers, tantôt entièrement,

[1] L'*Allegro de concert* (op. 46) dans lequel les pianistes concoururent tout récemment au Conservatoire, premier mouvement d'un troisième concerto que Chopin, nous l'avons dit, se proposait d'écrire, est un morceau très médiocre, tout à fait indigne de lui.

tantôt le plus souvent par fragments, durent peut-être le meilleur de leur succès à une interprétation que plus tard les élèves s'efforcèrent d'imiter. Le compositeur y travailla longtemps; ils révèlent un effort parfois heureux vers un art plus noble et plus haut que celui de la pure virtuosité. Mais l'écriture symphonique reste faible, les sonorités orchestrales sont plates et ternes. La pauvreté de cette orchestration inspira à deux musiciens, Klindworth et Tausig, l'idée singulière de les réinstrumenter, le texte pianistique respecté autant que possible. Klindworth arrangea le concerto en *fa mineur*, Tausig, celui en *mi mineur*, — pieuse intention et labeur ingrat qui demeurèrent inutiles.

Si les concertos de Chopin gardent un réel intérêt didactique, on ne les joue plus en public depuis longtemps, pas plus que la musique à virtuosité du dernier siècle. De telles œuvres ne survivent presque jamais à leur époque. Les tendances modernes s'en écartent d'ailleurs de plus en plus; la seule virtuosité qu'elles admettent est celle qui vient, comme dans l'orchestre wagnérien, concourir à l'idée et lui fournir la plénitude de son expression.

VII

Jusqu'ici l'étude des œuvres de Chopin a montré le parallélisme rigoureux entre sa musique et les vicissitudes de sa vie, ses tendances et ses préoccupations;

elle a fait connaître l'homme, le patriote et le virtuose. Les trois influences qui dominèrent le compositeur sont nettement représentées : la vie mondaine, continuée jusqu'au bout malgré les souffrances et la maladie, qui inspira les nocturnes, les valses et la musique de salon ; la patrie, dont il traduisit les plaintes et les héroïsmes dans les polonaises et les mazurkas ; enfin les débuts de sa carrière de pianiste à qui l'on doit des compositions d'ordre secondaire. Les œuvres qu'il nous reste à examiner font connaître l'artiste, l'artiste seul, dégagé des ambiances, sans y échapper complètement ; et par là je n'entends pas une entité métaphysique, quelque chose d'immatériel ou de spéculatif, mais un état d'âme suffisamment affranchi des contingences immédiates et trop personnelles, parvenu à ce haut degré de perfection où l'art n'apparaît plus dans l'œuvre, où la forme extérieure et le procédé matériel ne se distinguent plus dans l'intégrale beauté : *qui materiam vicit, animo victus.*

Il y a beaucoup d'art dans les Nocturnes, mais dans les Préludes infiniment plus beaux il n'y en a presque plus. Il y a beaucoup de recherche dans les concertos, il n'y en a aucune dans les immortelles Études. Devant ces œuvres magistrales, quel peut être le rôle du critique ? A quoi bon commenter ou expliquer longuement ce qui s'impose à l'admiration et défie la critique elle-même ?

Publiées en deux cahiers de douze numéros — les trois dernières, beaucoup moins remarquables, séparément dans la *Méthode des méthodes* de Moscheles, —

les Études sont l'aboutissement suprême des tendances harmoniques de Chopin, l'expression la plus parfaite des effets d'harmonie qu'il chercha au piano par le moyen d'une virtuosité transcendante.

Le but immédiat des Études est un but d'école : présenter successivement les difficultés de mécanisme, difficultés de notes ou de rythmes, diversement réparties entre les deux mains. Gammes en tierces, en sixtes, en octaves, traits chromatiques simples ou avec notes intercalaires, arpèges immenses ou grands accords plaqués, contretemps ou associations simultanées de rythmes différents (trois contre deux, trois contre quatre), tels sont les sujets passés en revue, traités chacun très méthodiquement, avec des sonorités superbes, d'une pureté incomparable. Le côté didactique, à peine sensible à l'exécution, ne nuit en rien à la variété, et l'imagination de Chopin s'y déploie à l'aise. Dans tel de ces morceaux il prend fantaisie au compositeur de ne promener la main droite que sur les touches noires du clavier, l'*ut* ♭ et *fa*, les seules touches blanches de la tonalité (*sol* bémol majeur), ne figurant qu'à l'accompagnement. Une sombre énergie éclate dans la belle Étude en *ut mineur* [1] — la dernière du premier recueil — avec le mouvement bouleversé et persistant de ses grands traits à la basse ; composée, paraît-il, en 1831, au moment de la prise de Varsovie par les Russes, elle fut surnommée Étude de la Révolution.

[1] Même caractère dans l'Étude en *la mineur* (dernier numéro du deuxième cahier), très belle également.

Au début du second recueil, une autre[1], à travers le jeu des harmonies arpégées, apporte un bruissement mélodique imperceptible, une autre encore[2], avec ses groupes élancés, ses trilles brefs emportés dans une course vertigineuse, semble quelque feu d'artifice... Quelques-unes ont pour but d'apprendre à l'élève à phraser et à lier le chant, et ce sont des compositions admirables que ces soi-disant exercices. La belle phrase confiée à la main gauche dans l'Étude en *ut ♯ mineur* (nº 19) évoque l'image d'une cérémonie antique et elle rappelle, en sa modernité, certains passages des *Erynnies* de M. Massenet. Mais rien, peut-être n'est comparable, comme mélodie, au début de l'Étude en *mi majeur*, en tête de laquelle on serait tenté d'écrire le « Wahnfried » de la maison de Wagner à Bayreuth. N'y a-t-il pas dans ces quelques mesures, dans cette phrase qui dévie ensuite vers des formes un peu italiennes, la représentation la plus sublime de la sérénité d'un amour confiant, partagé, de deux âmes unies dans une paix presque religieuse? Il se rencontrera, en une autre Étude[3], des accents analogues, mais cette paix profonde, ce calme, Chopin ne les retrouvera jamais[4].

[1] En *la bémol majeur* (op. 25, nº 1).

[2] En *fa majeur* (op. 25, nº 3).

[3] Étude en *si mineur* en octaves (op. 25, nº 10) : le chant en *si majeur* qui y est intercalé au milieu.

[4] Les Études ont été l'objet de nombreux et savants commentaires (Klindworth, Bulow, Riemann, Kullak, Mikuli ; un pianiste polonais, M. Godowski, a fait plus que les commenter, il les a superposées les unes aux autres, les combinant librement entre elles. Ce travail, d'une rare ingéniosité, est resté, croyons-nous, inédit jusqu'ici.

Les vingt-quatre Préludes sont comme les pages d'un livre de pensées musicales, courtes parfois à la façon des maximes, énoncées dans le premier jet de l'inspiration avant tout enjolivement, toute sertissure. Ébauches dépassant de beaucoup les morceaux les plus travaillés du maître, ils sont d'une simplicité imposante, reposante aussi. Dans l'un de ces Préludes, un effet prodigieux est obtenu par la seule répétition obstinée d'une note (*la* ♭, *sol* ♯) sur laquelle se succèdent deux thèmes très différents, l'un, à l'aigu, d'une douceur exquise, l'autre, à la basse, mystérieux et sombre, presque beethovénien. Mais il faudrait citer toutes les pages de cet album où, sur les sujets les plus divers, élégies, courtes épopées ou même scènes de danse, les miniatures et les aquarelles alternent avec des dessins largement exécutés.

A côté des Études et des Préludes, « perles de la collection Chopin », se placent des œuvres qui, pour être moins parfaites, expriment cependant une noble et grande musique, très imprégnée de la tradition allemande.

La *Fantaisie en fa mineur* (op. 59) contient divers éléments : une jolie marche, esquissée seulement, une longue phrase emportée à la Schumann, coupée de parties récitatives et d'un andante, aboutissant à un thème large. D'allure orchestrale, cette composition fait l'effet d'une ouverture pour un drame lyrique. Chopin, en la concevant, aurait-il songé au théâtre, comme ses amis l'y invitaient ? Serait-ce là un essai, adapté ensuite pour le piano ?



Cliché Fiorillo.

MONUMENT DE CHOPIN, PAR J. FROMENT-MEURICE
(Parc Monceau, à Paris).

Les quatre Scherzos comptent parmi les morceaux les plus longs du compositeur, et ne se rattachent à rien dans son œuvre. Leur plan est celui du scherzo classique démesurément agrandi, dont les diverses parties sont mêlées intimement. La reprise de la partie principale est amenée après le trio par une modulation; la strette ou la coda est fort développée. La phrase caractéristique « à la Chopin » y est employée, mais avec d'autres types mélodiques d'un aspect grave et sévère, que nous ne rencontrons chez lui nulle autre part. Les lignes sont nobles, d'une grande sobriété. La partie rythmique y est très inspirée des scherzos des symphonies beethovéniennes, mais le rythme de danse, au lieu de persister comme dans ces symphonies, est interrompu à tout instant par des passages lents, des mélodies ou des récitatifs qui n'expriment aucunement la brève mesure ternaire du scherzo. Évidemment l'effet cherché est d'opposer, en les alternant, des rythmes et des mouvements différents, mais restés solidaires entre eux : un rythme très bref, comme le trois temps d'un scherzo, et un rythme large qui s'étend sur plusieurs mesures. Cet effet, peu sensible dans le premier scherzo qui offre, au trio en *si majeur*, un chant de contralto délicieux, délicieusement accompagné, est très manifeste dans les trois autres. Le second scherzo en *si bémol mineur*, débutant par une interrogation pianissimo, en est un des plus beaux spécimens; il semblait à Schumann quelque « poème de Byron, plein de tendresse, de *mépris* et de *dédain*... » Avec leurs gestes impétueux, désordonnés, avec leurs accalmies passagères, les Scher-

zos ne justifient pas leur titre et n'éveillent que bien rarement l'idée d'une danse même idéalisée. Mais, en réalité, la forme seule paraît se singulariser. Ici, en effet, sous des aspects variés, dans un style très éloigné de la musique de salon et qui est vraiment du grand art, la musique de Chopin représente presque toujours les mêmes états d'âme, les mêmes luttes, les mêmes angoisses et les mêmes caprices, la même névrose : de tous ces drames, le plus poignant sera celui que traduit la sonate en *si bémol mineur*, par lequel nous terminerons ce rapide examen.

La Sonate en *si bémol mineur* date, très vraisemblablement, de la crise terrible où la maladie fit son apparition foudroyante en 1838, et qui étreignit l'artiste durant de longs mois, avant, pendant et après le voyage aux Baléares. Ce n'est pas le poème de la Souffrance, c'est celui de la Mort dont il sentit, à cette époque, courir le frisson sur ses chairs meurtries. Et à cette Mort dont l'idée devenait de plus en plus obsédante, Chopin consacra quatre chants, les quatre mouvements de la sonate.

Le poème — une épopée véritable, — s'ouvre dans l'épouvante. L'allegro met en présence un motif d'un rythme haletant, haché et bref — quelque chose comme un geste qui repousse brusquement et avec terreur, — et une pensée apaisée, grande et noble, assez wébérienne au début et montant ensuite dans une superbe envolée de lyrisme ; le développement fourni par ces deux éléments et un peu écourté çà et là, notamment à la fin,

est néanmoins fort beau, l'écriture, d'une audace harmonique remarquable.

Le scherzo forme le deuxième chant du poème : c'est encore, au début, un effet analogue de poursuite terrifiante et de fuite éperdue. La Mort rôde dans une salle de bal, dont les échos parviennent tantôt vifs et animés, tantôt ralentis, d'une grâce langoureuse. Et pendant que la mélodie chante, douce, pénétrante, des voix graves chuchotent, sur des accords alternés, quelque troublante psalmodie. Un instant la mélodie se tait et elles tombent avec elle, et quand elle reprend, les voix mystérieuses recommencent aussi...

Mais la Mort a triomphé. Glorieuse, magnifique, elle voit courbée devant elle toute une foule qui lui rend hommage et où demain, ce soir peut-être, elle promènera le tranchant de sa faux. Ce Triomphe de la Mort, troisième partie du drame, c'est l'admirable marche funèbre populaire dans le monde entier. Les deux accords alternés, qui en font l'accompagnement principal, constituent une trouvaille d'harmonie absolument géniale. Tandis que ce glas résonne lugubrement, le cortège s'ébranle. Le motif de la marche est superbe, avec son rythme saccadé, sa ligne qui va tout droit, sans détour, sans hésitation, exprimant l'implacable destinée qui est celle de l'homme. La foule ralentit le pas. Alors, au milieu des fumées d'encens qui montent des basses, un chant s'élève : ce n'est ni une prière, ni un hymne religieux, mais une plainte douce, un appel résigné, une aspiration faite de quelque espoir. La mélodie — une mélo-

die « à la Chopin », — a une émotion contenue, du lyrisme, elle ne vaut pourtant pas le thème grandiose de la marche. Ce morceau fut composé antérieurement au reste de la sonate. Si la correspondance ne nous l'apprenait, nous eussions pu le deviner à son écriture beaucoup plus calme que ce qui précède et surtout que ce qui va suivre. L'opinion de Schumann, regrettant à cette place quelque beau largo, ne se comprend guère, car c'est cette marche qui a été l'idée première, l'occasion de la sonate, c'est elle qui en demeure le centre, et, à notre avis du moins, la seule explication possible.

Le quatrième chant, le final, a paru longtemps une chose laide, monstrueuse, repoussante, un non-sens, et cependant cet immense trait, assez semblable — avec plus de sauvagerie — à celui d'une des Études, ce grand geste qui, pendant quelques minutes, va balayer le clavier de ses octaves furibondes, unisonnantes et sans forme appréciable, est peut-être la page la plus hardie qui ait été écrite dans toute la musique. La Mort s'y montre avec le réalisme atroce de sa force brutale qui détruit et ruine tout. C'est la Camarde, celle qu'on maudit, à laquelle nul n'échappe. Le dernier effort de Manfred expirant faisait monter à ses lèvres l'écume sanglante d'une insulte, d'un blasphème : cette dernière page de l'œuvre de Chopin donne le vertige, elle ouvre l'abîme où l'être, encore plein de forces et de vie, va disparaître et pour toujours s'anéantir. La Mort, comme thème lyrique, a inspiré tous les grands poètes, mais

aucun, peut-être, ne l'a rendue en termes plus saisissants.

Les contemporains de Chopin, excepté sans doute en Allemagne, ignorèrent presque complètement cette belle composition, ils ne connurent pas beaucoup mieux les Études, les Préludes et les Scherzos. Ces œuvres maîtresses n'ont été vraiment mises en lumière que de nos jours, faisant apparaître tout le génie de l'artiste, révélant au grand public un maître insoupçonné, et Chopin est considéré aujourd'hui, à juste titre, comme le véritable fondateur de la musique de piano. Sans lui il manquerait non seulement à l'histoire générale de l'art musical un chapitre important, mais l'histoire du piano n'existerait pas, et, à supposer l'œuvre entière de Chopin anéantie, on peut affirmer, même Schumann subsistant, qu'il serait presque impossible de comprendre comment la musique de piano a passé sans transition des formes classiques anciennes aux formes actuelles.

Le 16 août 1824. **COURRIER DE SZAFARNIA**[1] Souvenir national, 1820, on a curé l'étang de la cour.

Nouvelles du pays

Le 11 août, le sieur Frédéric Chopin a couru sur un cheval fougueux, et bien qu'il n'ait pu devancer à diverses reprises Mme Dziewanowska qui allait à pied (ce n'était pas sa faute, mais celle de son cheval), il a remporté la victoire sur Mlle Louise qui était déjà tout près du poteau. — Le sieur François Chopin fait tous les jours des promenades équestres, mais si honorablement qu'il est toujours assis... sur la banquette de derrière. — Le sieur Jacques Chopin prend tous les jours six tasses de café de gland et petit Nicolas mange quatre tout petits pains, nota bene : en dehors d'un dîner formidable et d'un souper de trois plats.

Le 13 du mois de l'année courante, le sieur Better se fit entendre sur le piano avec un talent pas ordinaire, ce *virtuosus* de Berlin joue dans le goût du sieur Berger (le pianiste de Skolimow). Dans les traits il dépasse Mme Lagowska, et c'est avec un tel sentiment qu'il joue que presque chaque petite note paraît sortir non du cœur, mais d'un ventre énorme.

Le 15... est arrivée une nouvelle importante : dans le grenier est éclose une dinde. Cet événement contribue à augmenter non seulement la famille des dindes, mais aussi les revenus du Trésor et à assurer leur développement. — Hier, dans la nuit, le chat, s'étant glissé dans la garde-robe, cassa une bouteille de sirop, mais si d'un côté il est digne de la potence, il mérite de l'autre des éloges puisqu'il a choisi la plus petite des bouteilles.

Le 12... la poule s'est mise à boiter, le canard a perdu une patte dans son duel avec l'oie, la vache est tombée tout à coup tellement malade qu'elle va paître dans le jardin. — Le 14... une ordonnance a été rendue défendant sous peine de mort aux petits cochons d'entrer au jardin.

Nouvelles de l'étranger

Un propriétaire des environs désirait lire le *Monitora*. Il envoya son domestique chez les Pères Carmes à Obory demander un écrit périodique. Le domestique qui n'avait jamais entendu parler de sa vie d'un écrit périodique, déforma le mot et demanda chez les Pères un écrit hémorroïdique.

☞ A Bochenice un renard a mangé deux jars inoffensifs. Qui l'aura pris voudra bien informer le tribunal de Bochenice, lequel sans aucun doute punira le criminel selon les lois et règlements, et à celui qui aura livré le renard on cédera les deux jars en récompense.

Permis d'envoyer.

Le Censeur,

L. D.

[1] A titre de curiosité nous donnons ici un des numéros du journal que Chopin, alors âgé de quatorze ans, s'amusait à rédiger chez ses amis de Szafarnia. En parodiant la forme du Courrier de Varsovie, « Fryceck » se livre à sa verve humoristique, à ses espiègleries habituelles.

Dnia 16 Sierpnia
1824 roku

KURYER SZAFARSKI.

Wspomnienie narodowe
r. 1820 wyreparowana
sadzawka w podwórzu. —

Wiadomości Krajowe. —

Dnia 11 Sierpnia r. b. odbywał JP. Fryderyk Chopin kursa na dzielnym koniu; ubiegał się do mety; a lubo po kilkakroć prędzej idzącą Panią Dziewanowską wyścignąć nie mógł, (w czem nie jego lecz konia wina była) otrzymał jednak zwycięstwo nad Panną Ludwiką, która już do mety piechotą dosiła. — JP. Franciszek Chopin wyjeżdża codzień na spacer, z takiemi jednak honorami, iż zawsze na tyle siada. — JP. Jakób Chopin, wypija na dzień sześć filiżanek kawy żołędziowej, Mikołaich zaś co dzień cztery bułeczki zjada, notabene prócz potężnego obiadu i trzypotrawney kolacyjki. —

Dnia 13. m. i r. b. Jan Better dał się słyszeć na fortepianie z niepospolitym talentem. Wirtuosus ten Berlińczyk, gra w guście Jana Bergera, [illegible] fortepianisty [illegible]skiego, w stylu i układzie palcy przechodzi Panią Łagowską, a z takim uczuciem gra iż każda prawie notka nie z serca ale z potężnego brzucha wychodzić, się zdaie.

Dnia 15. m. i r. b. doszła ważna wiadomość iako się przypadkiem Indyczka za gąsiorem w kojcu, wylęgła. Ważny ten wypadek, nietylko się przyczynił się do pomnożenia familii Indyków, lecz nadto powiększył dochody skarbowe i powiększanie się onych zapewnił. — W czwartek w nocy kot, zakradłszy się do garderoby stłukł butelkę z sokiem; lecz iak z iedney strony wart szubienicy, tak z drugiey strony zasługuie na pochwałę, bo sobie naymnieyszą wybrał. — Dnia 12 m. b. Kura okulawiała, a kaczor w poiedynku z gęsią nogę utracił. Krowa tak gwałtownie zachorowała że aż się w ogrodzie pasie. — Dnia 14 m. b. wypadł dekret [illegible], pod karą śmierci, żadno prosię niewarzyło się wchodzić do ogrodu. —

Wiadomości Zagraniczne. . .

Pewien obywatel w okolicy chciał czytać Monitora. Wysłał więc służącego do Xięży Karmelitów w Oborach, prosząc o pismo periodyczne. Służący w życiu o piśmie periodycznym nie słyszący, przekręcił wyraz i pytał się Xięży o pismo hemoroidyczne. —

☞ W Bochenicu, lis zjadł dwóch bezbronnych gąsiorów; ktoby go złapał niech raczy uwiadomić sąd bocheniecki, który nieodmiennie podług praw i przepisów zbrodniarza ukarze. — Oddawcy zaś lisa, owe dwa gąsiory iako godne wynagrodzenie ustąpione będą. —

Wolno postać

Cenzor L. D.

FAC-SIMILÉ D'UN NUMÉRO DU JOURNAL DE CHOPIN (1824)

(Collection Antoine Jedrzejewicz. — Voir traduction ci-dessus.)

CATALOGUE DE L'ŒUVRE

Op. 1. Premier rondo en *ut* mineur. A Mme de Linde. Brzezina, Varsovie, 1825. — 2. La ci darem la mano (*si* bémol majeur), varié pour le piano avec accompagnement d'orchestre. A M. Woyciechowski. Haslinger, Vienne, 1830. — 3. Polonaise brillante en *ut* majeur, avec introduction pour piano et violoncelle. A M. Joseph Merk. Mechetti, Vienne, 1833. — 4. Sonate en *ut* mineur. A Joseph Elsner. Haslinger, Vienne, 1851. [Le manuscrit en avait été déposé par Chopin, en 1828, pendant son premier séjour à Vienne]. — 5. Rondo à la Mazur (*fa* majeur). A la comtesse Alexandrine de Moriolles. Brzezina, Varsovie, 1827. — 6. Quatre mazurkas. A la comtesse Pauline Plater. Schlesinger[1], 1834. — 7. Cinq mazurkas. A M. Johns. Schlesinger, 1834. — 8. Premier trio (*sol* mineur) pour piano, violon et violoncelle. Au prince Antoine Radziwill. Schlesinger, 1834. — 9. Trois nocturnes. A Mme Camille Pleyel. Schlesinger, 1834. — 10. Douze grandes études. A M. Fr. Liszt. Schlesinger, puis Lemoine, 1833.

Op. 11. Grand concerto en *mi* mineur pour piano avec orchestre. A M. Fr. Kalkbrenner. Schlesinger, 1833. — 12. Variations brillantes sur le rondeau favori de *Ludovic* d'Hérold. A Mme Emma Horsford. Schlesinger, 1834. — 13. Grande fantaisie (*la* majeur) sur des airs polonais, pour piano avec orchestre. A J.-P. Pixis. Schlesinger, 1834. — 14. Krakowiak, grand rondo de concert (*fa* majeur), pour piano avec orchestre. A la princesse Czartoryska. Schlesinger, 1834. — 15. Trois nocturnes. A Ferd. Hiller. Schlesinger, 1834. — 16. Rondo en *mi* bémol majeur. A Mme C. Hartmann. Schlesinger. 1834. — 17. Quatre mazurkas. A Mme Lina Freppa. Schlesinger, 1834. — 18. Grande valse en *mi* bémol majeur. A Mlle Laura Harsford [Horsford]. Schlesinger,

1. Maurice Schlesinger, éditeur de musique à Paris, qui eut pour successeur Brandus et Cie, — premier publicateur en France, à de rares exceptions, de l'œuvre entier de Chopin, les droits du compositeur étant réservés pour l'étranger. Les premiers publicateurs étrangers furent Probst-Kistner, Breitkopf et Hartel, Peters, tous trois à Leipzig, Wessel, à Londres... Les éditions anglaise, allemande et française paraissaient simultanément ou à peu de distance; l'édition française est seule mentionnée ici. Les dates indiquées à la fin de chacun des articles de ce répertoire ne sont parfois qu'approximatives : nous les avons empruntées à l'excellent catalogue qui termine l'ouvrage, déjà cité, de M. Niecks.

puis Lemoine, 1834. — 19. Boléro (*ut* majeur). A la comtesse de Flahault. Prilipp (partie du fonds d'Ignace Pleyel), 1834. — 20. Premier scherzo (*si* mineur). A M. T. Albrecht. Schlesinger, 1835.

Op. 21. Second concerto en *fa* mineur, pour piano avec orchestre. A la comtesse Delphine Potocka. Schlesinger, 1836. — 22. Grande polonaise brillante (*mi* bémol majeur), précédée d'un andante spianato. A la baronne d'Est. Schlesinger, 1836. — 23. Ballade (*sol* mineur). Au baron de Stockhausen. Schlesinger 1836. — 24. Quatre mazurkas. Au comte de Perthuis. Schlesinger, 1836. — 25. Douze études. A la comtesse d'Agoult. Schlesinger, puis Lemoine, 1837. — 26. Deux polonaises (*ut* ♯ mineur et *mi* bémol majeur). A M. Dessauer. Schlesinger. 1836. — 27. Deux nocturnes. A la comtesse d'Appony. Schlesinger, 1836. — 28. Vingt-quatre préludes. A son ami Pleyel (dans l'édition allemande de Breitk. et H. à J.-C. Kessler). Ad. Catelin et Cie, 1839. — 29. Impromptu (*la* bémol majeur). A la comtesse de Lobau. Schlesinger, 1837. — 30. Quatre mazurkas. A la princesse de Wurtemberg, née Czartoryska. Schlesinger, 1837.

Op. 31. Deuxième scherzo (*si* bémol mineur). A la comtesse de Fürstenstein. Schlesinger, 1837. — 32. Deux nocturnes. A la baronne de Billing. Schlesinger, 1837. — 33. Quatre mazurkas. A la comtesse Mostowska. Schlesinger, 1838. — 34. Trois valses brillantes. Diverses dédicaces. Schlesinger, 1839. — 35. Sonate en *si* bémol mineur. Troupenas, 1840. — 36. Deuxième impromptu (*fa* ♯ mineur). Troupenas, 1840. — 37. Deux nocturnes. Troupenas, 1840. — 38. Deuxième ballade (*fa* majeur). A Robert Schumann. Troupenas, 1840. — 39. Troisième scherzo (*ut* ♯ mineur) A A. Gutmann. Troupenas, 1840. — 40. Deux polonaises. A Julius Fontana. Troupenas, 1840.

Op. 41. Quatre mazurkas. A M. Witwicki. Troupenas, 1840. — 42. Valse (*la* bémol majeur). Pacini, 1840. — 43. Tarentelle. Troupenas, 1841. — 44. Polonaise (*fa* ♯ majeur). A la princesse de Beauvau. Schlesinger, 1841. — 45. Prélude (*ut* ♯ mineur). A la princesse Czernicheff. Schlesinger, 1841. — 46. Allegro de concert (*la* majeur). A Mlle Müller. Schlesinger, 1841. — 47. Troisième ballade (*la* bémol majeur). A Mlle de Noailles. Schlesinger, 1841. — 48. Deux nocturnes. A Mlle Duperré. Schlesinger, 1841. — 49. Fantaisie en *fa* mineur. A la princesse de Souzzo. Schlesinger. 1841. — 50. Trois mazurkas. A M. L. Szmitkowski. Schlesinger, 1842.

Op. 51. Troisième impromptu (*sol* bémol majeur). A la comtesse Esterhazy. Schlesinger, 1843. — 52. Quatrième ballade (*fa* mineur). A la baronne C. de Rothschild. Schlesinger, 1843. — 53. Huitième polonaise. A M. A. Leo. Schlesinger, 1843. — 54. Quatrième scherzo (*mi* majeur). A Mlle de Caraman. Schlesinger. 1843. — 55. Deux nocturnes. A Mlle Stirling. Schlesinger, 1844. — 56. Trois mazurkas. A Mlle Maberly. Schlesinger, 1844. — 57. Berceuse. A Mlle Elisa Gavard. Meissonnier, 1845. — 58. Sonate en *si* mineur. A la comtesse de Perthuis. Meissonnier, 1845. — 59. Trois mazurkas. Brandus, 1846. — 60. Barcarolle. A la baronne de Stockhausen. Brandus, 1846.

Op. 61. Polonaise. — Fantaisie (*la* bémol majeur). A Mme Veyret. Brandus, 1846. — 62. Deux nocturnes. A Mlle de Könneritz. Brandus, 1846. — 63. Trois mazurkas. A la comtesse Czosnowska. Brandus, 1847. — 64. Trois valses. Dédicaces diverses. Brandus, 1847. — 65. Sonate en *sol* mineur pour piano et violoncelle. A A. Franchomme. Brandus, 1847.

Œuvres publiées par Chopin sans numérotation :

Grand duo concertant pour piano et violoncelle sur des thèmes de *Robert le Diable* (en collaboration avec Franchomme). Schlesinger, 1833.

Trois nouvelles études (dans la *Méthode des méthodes* de Moscheles et Fétis). Schlesinger, 1840.

Grandes variations de bravoure sur la marche des *Puritains* de Bellini, nº 6 d'un recueil de divers auteurs, intitulé l'*Hexaméron*. Troupenas, 1841.

Mazurka, nº 2, de *Notre temps*. Schott, fils, à Mayence, 1842.

Œuvres posthumes publiées à Paris, chez Meissonnier fils (1855) *par Julius Fontana, qui les numérota de* 66 *à* 74 *:*

Op. 66. Fantaisie impromptu en *ut* ♯ mineur.
— 67. Quatre mazurkas.
— 68. Quatre mazurkas.
— 69. Deux valses.
— 70. Trois valses.
— 71. Trois polonaises.
— 72. Nocturne en *mi* mineur. — Marche funèbre en *ut* mineur (de 1829). — Trois écossaises.
— 73. Rondo en *ut* majeur pour deux pianos.
— 74. Dix-sept mélodies (poèmes de Witwicki, Mickiewicz, Zaleski, etc.), piano et chant.

Il convient d'ajouter à cette liste un certain nombre de morceaux peu importants (mazurkas, valses, polonaises, variations), publiés après la mort de Chopin à Varsovie ou en Allemagne, notamment à Posen chez Leitgeber, et dont l'authenticité est souvent douteuse.

Œuvres complètes :

Les éditions originales, faites trop hâtivement, étaient remplies de fautes et de négligences qui disparurent, en grande partie tout au moins, dans les éditions des Œuvres complètes publiées successivement à partir de 1855, date de l'édition de Julius Fontana chez Meissonnier fils. En 1860, alors que Schonenberger insérait un texte —

non amendé — de l'œuvre d'ailleurs incomplet de Chopin dans sa *Bibliothèque des pianistes* (t. XXI-XXV), Richault donnait une version beaucoup meilleure, mais encore défectueuse, revisée, en partie seulement par un élève de Chopin, Tellefsen (12 vol.).

La première édition véritablement complète fut faite à Varsovie, par Gebethner et Wolff.

Celle de Jurgenson à Moscou (6 vol., 1873-1876) est des plus estimées : le texte, soigneusement corrigé par Klindworth, est celui que choisirent pour leur publication les éditeurs Bote et Bock de Berlin.

L'édition Breitkopf et Härtel (1878-1880), par W. Dargiel, Brahms, Franchomme, Liszt, Rudorff avec les doigtés de Reinecke comprend les tutti des concertos, la *musique de chambre* et les *lieder* qui ne figurent généralement pas dans les autres.

Les éditions de Peters et de Kistner (Leipzig, 1879) eurent pour publicateurs la première, H. Scholtz, la seconde, Mikuli.

Signalons encore à Leipzig, les éditions de Schuberth (A. Richter), de Kahnt (Jadassohn), Steingräber (Mertke), et celle, très populaire en France, de Litolff.

Des œuvres choisies ont paru chez Heugel et chez Schlesinger (de Berlin), avec les doigtés pour l'une, de Marmontel, pour l'autre, de Th. Kullak.

Rappelons enfin que les Etudes de Chopin ont été publiées séparément par Riemann et par H. de Bülow avec des commentaires intéressants, des arrangements rythmiques très ingénieux. On en trouvera l'analyse comparée et critique dans l'ouvrage de Huneker : *Chopin, l'homme et sa musique.*

BIBLIOGRAPHIE

AUDLEY (Mme). — Fr. Chopin, sa vie et ses œuvres. Paris, 1880.

BENNETT (J.). — Fr. Chopin (Novello's Primers musical Biography). Londres.

ENAULT (Louis). — Frédéric Chopin. Paris, 1856.

HOESICK (Ferdynand). Chopin, tome I (1810-1831). Varsovie, 1904.

HUNEKER (James). — Chopin : the man and his music.

La traduction française d'une partie de cet ouvrage a paru dans *The Weekly Critical Review*, Paris, 1903.

KARASOWSKI. — Fr. Chopin : Sein Leben, seine Werke und seine Briefe. Dresde.

KARLOWICZ. — Souvenirs inédits de Chopin. Paris, 1904.

Recueil contenant la plus grande partie de la correspondance ; il s'y trouve 14 lettres du compositeur, écrites principalement de 1844 à 1849.

KLECZYNSKI (J.). — Fr. Chopin. De l'interprétation de ses œuvres ; trois conférences faites à Varsovie. Paris, 1880.

LEICHENTRITT (H.). — Fr. Chopin (Berühmte Musiker de Riemann, XVI), Berlin.

LISZT. — Frédéric Chopin. Paris, 1852.

NIECKS (Fr.). — Frederick Chopin as a man and musician. Third edition. Londres, 1902, 2 vol.

SZULC (A.). — Fryderyk Chopin. Posen, 1873.

WILLEBY (Ch.). — Frédéric-François Chopin.

WODZINSKI (comte). — Les trois romans de Chopin. Paris, 1886.

TABLE DES GRAVURES

TABLE DES MATIÈRES

ÉVREUX, IMPRIMERIE CH. HÉRISSEY ET FILS

